



أمير العمري

أفلامكم تشهد عليكم



أمير العمري

أفلامكم تشهد عليكم

سينما



خطوط وظلال للنشر والتوزيع

الأردن، عمان، جبل الحسين، بناية (٢٠)
تلفون: +962 79 5746218 - +962 6 4651846
email: dar5otot@gmail.com
ص.ب: 11190، عمان 925220 الأردن

أفلامكم تشهد عليكم - أمير العمري
سينما - الطبعة الأولى، ٢٠٢١
جميع الحقوق محفوظة ©
تصميم الغلاف والتنسيق الداخلي: ذات

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any means without the prior permission of the Publisher
جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، بأي شكل من الأشكال، إلا بإذن خطي مسبق من الناشر

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (٢٠٢١ / ٢ / ١٣٤١)

٧٩١,٤٠٩٥٦

العمري، أمير

أفلامكم تشهد عليكم / أمير العمري

... عمان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع ٢٠٢١

صفحة (٣٢٦)

ر.ب.: (٢٠٢١ / ٢ / ١٣٤١)

الواصفات: //السينما//الفنون التمثيلية//السينما العربية//

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي
دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

الرقم المعياري الدولي: ISBN: 978-9923-40-284-9

أمير العمري

أفلامكم تشهد عليكم

سينما





تذهب دار خطوط للنشر والتوزيع إلى أمداء طموحةٍ عبر الانتصار للنصوص
الإبداعية المتجاوزة، وإيلاء الفعل الجمالي اهتمامًا كبيرًا بكونه فحًا بصريًا، ولَدَّة
كأمانةٍ لصفات الكتاب الذي سيوقع القارئ في لَدَّة الصورة و تمثلاتها المعرفية
المتحركة.

نقارب بين ثقافاتٍ مختلفةٍ من خلال الترجمة، مؤمنين بأن الاختلاف عافية
للقارئ والمبدع معا.

خطوط حبر يفيض في كل الحقول

مقدمة

للسينما العربية همومها وطموحاتها ومشاكلها وقضاياها التي لا تنتهي، من أول سؤال الهوية، هوية السينما العربية واتجاهاتها وصراعاتها الداخلية، الى السؤال الأهم الذي يدور حول قدرتها على التعبير ووسائل وأساليب التعبير واهتمامات مخرجيها، والخيال والتحديات الانتاجية التي تواجهها، وما يبذل من محاولات الالتفاف حولها والتحايل عليها.

والسينما العربية لا تعيش بمعزل عن السينما في العالم، بل من الضروري ان تتفاعل مع ما يحدث من تطور في أشكال التعبير السينمائية في الشرق والغرب، وما يمس جوهر هذا الفن من تغيرات بعد مرور أكثر من قرن على ظهور السينما كفن وما يواجهه من تحديات.

ومنذ أوائل السبعينيات، يدور جدل كبير بين النقاد والمشتغلين بالعمل السينمائي في الوطن العربي حول «السينما العربية»: طبيعتها وظروفها ومشاكلها وقضاياها الفكرية والفنية. ما هي، وهل نراها مختلفة عن غيرها من السينمات الأخرى في العالم، وإذا كانت مختلفة حقاً، فما هي سمات هذا الاختلاف، وما الذي تطرحه افلامها؟..

وربما كان من اهم العقبات التي أعاقت حتى الآن البحث الجاد في موضوع السينما العربية، أننا في الوطن العربي، ربما دون سائر الكيانات القومية في العالم، لا نملك أرشيفا سينمائيا

حقيقيا للأفلام العربية، ولا مركزا واحدا للدراسات السينمائية يتخصص في إصدار الكتب والدوريات السينمائية ويؤرشف لجميع الإصدارات باللغات المختلفة في العالم، ويضم مكتبة للأفلام، فلا توجد لدينا أصلا دوريات متخصصة جادة تصدر بصفة منتظمة بحيث تصبح مرجعا أمام الباحث الراغب في العودة الى دراسة الفترات السابقة في تاريخ السينما العربية، كما ان الاهتمام بالسينما من الناحية الثقافية لا يلقى ما يستحقه من اهتمام من جانب المؤسسات الثقافية الرسمية، وتكاد المكتبة العربية تنأى بنفسها تماما عن نشر الرسائل والأبحاث الجامعية التي التي اعدّها باحثون عرب حول الجوانب المختلفة للسينما في هذا البلد العربي أو ذاك، وحول أعمال هذا المخرج أو ذاك.

وهذا الكتاب هو في مجموعه، ما هو سوى محاولة متواضعة تسعى الى اختبار ومناقشة بعض القضايا المرتبطة بالسينما العربية، سواء على صعيد نظري في علاقتها بالسينما في العالم وبتطور الفيلم الروائي، أكثر أشكال التعبير التي ظهرت وتطورت كثيرا في القرن الماضي واكتسبت شعبية كبيرة، وقدرة على التعبير عن ما يشغل فنان الفيلم، كما يشمل الكتاب نظرات تأملية في عدد من الاسهامات والأفلام العربية التي لا نقصد من تناولها تقديم النقد لها، بقدر اتخاذها ركيزة لتناول بعض الظواهر والقضايا التي تمس جوانب الابداع والخيال والتباساتها في السينما العربية.

ويضم الكتاب أيضا الكتاب مجموعة مختارة بعناية من الكتابات النقدية التي تحلل وتتوقف أمام اهتمامات السينما

العربية ومشاكلها وطرق تعبيرها ولكن من خلال الأفلام نفسها أي من خلال أفلام ذات أوجه متعددة، من فلسطين ومصر وتونس ولبنان والمغرب والجزائر وسورية والسعودية. ولأن الهدف الأساسي من هذا الكتاب هو تناول الفيلم الروائي تحديداً، فقد خصصت الفصل الأول لدراسة حول مستقبل الفيلم الروائي في سياق الصراع الدائر بين الثقافات وأيضاً في خضم ما يطرأ يومياً من ابتكارات واختراعات جديدة توفرها تكنولوجيا الصورة.

ولم يكن هدف الكتاب تقديم تاريخاً مفصلاً للسينما العربية بل التطرق عن قرب لبعض القضايا التي تتعلق بتطورها: علاقة السينما بالأدب، وعلاقتها بالعالم، والبحث في الموضوع الأكثر إلحاحاً والذي يثور الجدل حوله من حين إلى آخر، وهو موضوع التمويل الفرنسي للأفلام العربية وتأثيره على رؤية السينمائيين في المشرق والمغرب، وإعادة النظر في بعض جوانب السينما الفلسطينية ومتابعة مراحل تطورها الحديث وصولاً إلى أحدث ما أنتجته، ثم تناول مثلث الجنس والدين والسياسة من منظور سينما «التركيبة» أو الوصفة السائدة، وكذلك من منظور السينما الأكثر طموحاً.

معظم المادة التي تضمها فصول هذا الكتاب مكتوبة خلال سنوات إقامة الكاتب في العاصمة البريطانية وعبر رحلات مختلفة إلى مهرجانات السينما العربية والعالمية. وهي بالتالي تتخذ أبعاد التأمل من الخارج، أي من على مسافة، لصورة تبدو شديدة التعقيد حقاً. وهذه الكتابات التي نشر بعضها في

صحف ومطبوعات عربية في الخارج، كانت تتوجه في الأساس، الى القارئ في العالم العربي عموماً، إلا أنني قمت بإعادة صياغة الكثير منها وتطويره وأضفت الكثير من التفاصيل وسلطت الأضواء على العلاقة بين الظواهر القديمة التي سادت أدبيات النقد السينمائي العربي في الماضي، في التسعينيات، وكيف تركت تأثيراً سلبياً على العلاقة بين السينما لأعرابية في المشرق والسينما العربية في المغرب، كما تناولت بعض الظواهر الأخرى ولكن من خلال تناول لأفلام نفسها التي أثارت مثل تلك الأفكار والتي التبس القول بشأنها.

والله ولي التوفيق.

أمير العمري

مستقبل الفيلم الروائي

منذ ما قبل نهاية القرن العشرين، يدور الجدل في الأوساط النقدية والسينمائية، حول «موت السينما». ففي أواخر القرن التاسع عشر ولد الفن السينمائي، ثم نما وترعرع في القرن العشرين الذي يمكن اعتباره بحق، «قرن السينما». ويمكن القول إن القرن التاسع عشر اذا كان قد عُرف باعتباره «قرن الرواية»، فمن الممكن اعتبار القرن العشرين قرن الفيلم الروائي الطويل، وليس السينما اجمالا، فالفيلم الروائي هو قلب العمل السينمائي، كما أنه الشكل الأكثر تعبيرا عن رؤية الفنان السينمائي للعالم تماما كما كانت ومازالت الرواية. ولا شك أن الرواية الطويلة في القرن التاسع عشر، خير معبر عن العالم من وجهة نظر الكاتب الروائي في ذلك العصر. وقد ارتبط فن الفيلم الروائي ارتباطا كبيرا ومؤثرا، بأذواق جمهور السينما بشتى أنواعه، جمهور السينما الشعبية وجمهور سينما النخبة، ونجح في خلق مفاهيم ووسائط مشتركة بين المشاهدين في العالم كله بغض النظر عن اختلاف الثقافات والخلفيات الاجتماعية.

وقد يجادل البعض بالقول إن الفيلم الأمريكي الروائي الطويل كان الأكثر تأثيرا من غيره في تشكيل أذواق ونظرة الناس الى العالم من خلال الأنماط الروائية التي ابتدعها وكررها كثيرا حتى كاد الفيلم أن يصبح بديلا عن الواقع أحيانا، أو أصبح

النظر الى الواقع يتم قياسا الى ما هو موجود في الأفلام. وهذا صحيح، كما أن الصحيح أيضا أن الفيلم الروائي الأمريكي شهد تطورا كبيرا عما كان عليه خلال ما يعرف بالعصر الذهبي للسينما الأمريكية في الثلاثينات، فقد برز في الولايات المتحدة جيل جديد نقل الفيلم الروائي من عصر الرومانسيات والقصص الموسيقية المصورة الراقصة والأفلام التاريخية المبهرة، الى عصر الفيلم الروائي الذي ينطلق من الواقع الخشن الملئ بشتى الصور السلبية، مستفيدا كثيرا من انجازات السينما الأوروبية في فرنسا وبريطانيا والسويد وألمانيا وروسيا. فلم يعد الفيلم الأمريكي محصورا في اطار التصنيفات الهوليوودية المعروفة الثابتة أو ما يسمى بأفلام الأنواع (الجنر) genre، بل ظهرت أفلام كثيرة تتخلص من الاطار الضيق لهذه التصنيفات وتتطلع الى سبر أغوار النفس البشرية، وتعتمد على التدايعات وعلى الاسقاطات الشخصية جدا للفنان نفسه، صانع العمل. ولعل هوليوود في تاريخها كله لم تعرف عصرا كالذي تعيشه الآن، هذا لعصر الذي برز فيه كثيرا الاهتمام بعمل المخرج وقيمة المخرج أكثر ربما من أهمية النجم. وحتى أورسون ويلز العظيم الذي صنع تحفته الكبيرة «المواطن كين» في أوائل الأربعينات، لم ينل أي نوع من الاحتفاء في محيط صناعة الفيلم الروائي الأمريكي كالذي ناله مخرجون من أجيال أخرى لاحقة وحالية مثل كوبولا وسكورسيزي وستانلي كوبريك وبريان دي بالما وستيفن سبيلبرج وأوليفر ستون ثم ديفيد فينشر وكونتين تارانتينو وكريستوفر نولان وألفونسو كوارون وريتشارد لينكلتر، على سبيل المثال وليس الحصر.

تحديات وحلول

لكن السينما، أو الفيلم الروائي الذي شهد ازدهارا كبيرا في القرن العشرين، شهد أيضا نوعا من التحديات لم يتعرض لها أي من الفنون جميعا من قبل. وقد تمثلت هذه التحديات أولا في ظهور التلفزيون، ثم في منافسة الفيديو، ثم القنوات الفضائية التي تبث عبر الأقمار الصناعية، ثم ألعاب الكومبيوتر وألعابه وعجائبه التي تتوالى يوميا، ثم الاسطوانات المدمجة، ثم الهواتف المحمولة ولوحات الأيباد، ثم البث عن طريق شبكة الانترنت وغيرها. هذه التحديات التي أدت الى تقلص جمهور السينما في العالم لم تلغ الفيلم الروائي ولم تتسبب في تقلص الاهتمام به بل إنها في الحقيقة ضاعفت الاهتمام بهذا الشكل السينمائي الفريد.

فمحطات التلفزيون في العالم كله، تعيش وتقتات على الفيلم الروائي، وهي تخصص مساحات واسعة لعرض الأفلام الروائية من كل الأنواع من شتى أنحاء العالم، بل وهناك المحطات التي تخصص في عرض نوعية معينة من الأفلام على مدار اليوم. من جهة أخرى، أقبلت محطات التلفزيون الأوروبية والأمريكية على انتاج الأفلام الروائية لحسابها الشخصي، على أن تعرض في دور السينما كما في التلفزيون. وربما كانت تجربة التلفزيون الإيطالي في هذا المجال أهم التجارب الأوروبية جميعها. ثم كان ظهور منصات البث الرقمي للأفلام عن طريق الاشتراكات، وهي منصات عالمية مثل نتفليكس وإبل وأمازون وغيرها. وقد تكون هذه الابتكارات قد قلصت من حجم تردد

الجمهور على دور السينما إلا أنها ساهمت في ازدهار الفيلم الروائي الطويل وتفرعاته (مثل المسلسلات السينمائية) أو على الأقل، أبقت عليه كنوع فني فريد يصلح للقرن الحادي والعشرين ويمتد لقرون قادمة أيضاً.

لقد أصبح المنافس الأول للسينما وهو التلفزيون يعمل في الواقع، كرئة احتياطية يتنفس من خلالها الفيلم الروائي ويستمد القدرة على البقاء والانتشار، ويستمر صناعه في تطوير امكانياتهم وقدراتهم الفنية. ف شاشة التلفزيون التي تعتبر أساس ما يعرف بـ«السينما المنزلية» الآن، اقتربت كثيراً في حجمها من شاشة قاعات السينما الصغيرة التي تعرض الأفلام الفنية، بينما تقلصت مساحات شاشات العرض السينمائي مع ما تعرضت له دور العرض التقليدية القديمة (المسارح) من تقسيم وتصغير!

ولم يؤد انتشار الفيلم الروائي وشعبيته الكبيرة لدى جمهور السينما (والتلفزيون) في العالم، الى القضاء على الأنواع الأخرى من السينما، مثل الفيلم التسجيلي أو الوثائقي أو التجريبي أو أفلام التحريك مثلاً، بل ازدهرت الى جواره هذه الأشكال وتمكنت أيضاً من اختراق التلفزيون وشبكات ومنصات العرض على نطاق واسع. وقد رأينا كيف عادت شركة «ديزني»، التي تخصص حيزاً كبيراً من انتاجها لأفلام التحريك، بقوة الى الساحة بأفلام روائية طويلة من هذا النوع، تحقق أرقاماً قياسية في الأسواق العالمية.

لكن انتشار الفيلم الروائي أثر كثيراً على فنون أخرى، مثل فن الرواية والمسرح، فقد جاهد الروائيون للاستفادة من التقنيات

والطرائق السينمائية في الكتابة، وظل فن المسرح قاصرا على جمهور ذي طبيعة خاصة، نخبوية في الأغلب الأعم. والحديث هنا بالطبع عن المسرح بمفهومه الأصيل الجاد وليس عن هزليات مسرح «الفودفيل» وما شابه، وهو المسرح الأكثر طغيانا في العالم العربي بحكم مفاهيم عديدة خاطئة سائدة عن دور المسرح وشكله ووظيفته في اطار عملية التنفيس السياسي المطلوب.

طول الفيلم

من ناحية الايقاع السائد في العصر الجديد، عصر الكومبيوتر ووسائل الاتصال الاليكترونية الخاطفة، لم يتأثر الفيلم الروائي الطويل في طوله واتساع مساحته الزمنية، بمنطق السرعة السائد في العصر الحالي على نحو ما تأثرت كتابة الرواية مثلا، منتجة شكلا آخر يتناسب مع ايقاع العصر يتمثل في «القصة القصيرة» التي تناقص طولها الى أن وصلت في بعض الأحيان، الى بضعة أسطر. فقد ظل الفيلم الروائي يحافظ على معدل طوله الزمني (في نطاق الساعتين) وتجاوزها في الكثير من الحالات الى ثلاث وأربع ساعات بل ان مخرجاً، مثل الايطالي برتولوتشي صنع تحفته «١٩٠٠» في خمس ساعات ونصف الساعة، وصنع الألماني إدغار رايتز فيلمه العظيم «هايمات» في حوالي ١٦ ساعة، مستفيدا من تمويل محطات التلفزيون للفيلم بحيث صنع نسخة سينمائية تعرض على أربعة أجزاء في دور السينما ثم تعرض في التلفزيون في عشر حلقات. ولم تكن أفلام المخرج

اليوناني الراحل ثيو أنجلوبولوس تقل عن ثلاث ساعات، بايقاعها الملحمي البطئ المميز، وحتى سيلبرغ صاحب أكثر الأفلام جماهيرية، يصنع أفلاما أكثر من الطول المعتاد مثل فيلمه الشهير «إنقاذ الجندي ريان» الذي يصل الى نحو ثلاث ساعات، وكذلك «ميونيخ» و«قائمة شندلر» وغير ذلك.

لم يكن بقاء الفيلم الروائي على معدله المتعارف عليه وهو ساعتان، نتيجة لسبب فني أو لاختيار من صناع الأفلام، بل استجابة لضغوط شركات التوزيع وشبكات دور العرض التي لا ترحب كثيرا بعرض أفلام طويلة أكثر من المعدل، حتى يمكنها تحقيق الاستفادة القصوى من المساحة الزمنية للعرض السينمائي على مدار اليوم الواحد، لتنظيم أربعة أو خمسة عروض بدلا من ثلاثة أو اثنين فقط.

ومن أشهر المعارك السينمائية التي دارت حول «طول الفيلم الروائي الطويل» المعركة التي اشتعلت في هوليوود في التسعينيات، بين المخرج الأمريكي جويل شوماخر (صاحب فيلم السقوط) ومنتجي فيلمه «وقت للقتل» A Time to Kill. فقد أنهى شوماخر فيلمه في نسخة يبلغ توقيت عرضها أربع ساعات ونصف الساعة، ومارست شركة التوزيع (وورنر) التي مولت الفيلم، ضغوطا شديدة على مخرجه إلى أن اضطر إلى اختصار فيلمه الى أكثر قليلا من ساعتين.

وكان المخرج الايطالي الشهير الراحل سيرجيو ليوني معروفا بأفلامه الطويلة ذات الطابع الملحمي مثل «حدث ذات مرة في الغرب» (٣ ساعات) و«حدث ذات مرة في أمريكا» (حوالي ٤ ساعات).



لقطة من فيلم «١٩٠٠» لبرتولوتشي

وكان ليوني يحلم بأن تعرض أفلامه في دور عرض شبيهة في اتساعها بملاعب الكرة، وأن يستمر عرضها لساعات ممتدة على غرار عروض المسرح اليوناني القديم، فقد كان التردد على المسرح في ذلك العصر، عادة شعبية تشبه الاحتفال بالأعياد، يذهب فيها الناس الى المسرح الحجري الدائري المكشوف في الهواء الطلق وهم يحملون معهم طعامهم وشرابهم، ويقضون ساعات في مشاهدة المسرحيات الطويلة بطول النهار كله، يعيشون مع الممثلين أحداثها كما لو كانوا يشاركونهم التمثيل. واستعادة لهذا التقليد ورغبة في احياؤه، قدم المخرج الانجليزي الشهير بيتر بروك، في الثمانينيات الماضية، عرضا مسرحيا معدا عن ملحمة «المهابهاراتا» الهندية، كان يستغرق اثنتي عشرة ساعة كاملة، ثم صور المسرحية في فيلم سينمائي يستغرق عرضه خمس ساعات.

لكن هذا النوع من الأفلام الروائية الطويلة جدا، يستلزم قدرة خاصة من كاتب السيناريو والمخرج في السيطرة على الإيقاع، والتحكم في الأداء، والقدرة على دفع وتطوير المشاهد المتعاقبة بطريقة لا تدفع المشاهدين الى الاحساس بالرغبة في النوم!

وللأفلام الطويلة جدا جمهورها الذي يرحب بها ويتفاعل معها ويمكنه القدرة على «تحمل» مشقة مشاهدتها الطويلة، ولكن ليست كل الأفلام الطويلة أكثر من المعتاد أفلاما جيدة أو ممتعة يرحب بها الجمهور، فمنها ما يعاني من التفكك والتشوش الفكري وانعدام النسق الفني الموحد. ولكن هذا موضوع آخر.

وإذا عدنا الى مناقشة مستقبل الفيلم الروائي الطويل في ضوء تحديات الوضع الحالي، نجد أنه سوف يستفيد حتما من التقدم الكبير الذي يتحقق يوميا في مجال تقنيات التصوير، كما سيمكنه الاستفادة مما تيسره امكانيات الفيديو والكومبيوتر وهي امكانيات تجعل أكثر العمليات الفنية والمعملية تعقيدا، يمكن أن تتم في ثوان معدودة بعد أن كان انجازها في المعامل الخاصة يستغرق عشرات الساعات أو ربما يكون مستحيلا.

وإذا كان معروفا أن لكل فيلم جمهوره الذي يتفاعل معه حسب ذوقه الخاص، فالفيلم الروائي القادم في المستقبل القريب سيكون له أيضا جمهوره الجديد الكفيل بالابقاء على هذا الشكل من اشكال الابداع الانساني، بحيث يكفل له التطور وليس مجرد البقاء.

في السينما العربية

والحديث المتواصل عن الأزمة التي تعاني منها السينما العربية هو حديث متكرر ومعاد منذ أن بدأنا نعي ونذكر، نقرأ ونشاهد ونسمع. وهو بالتأكيد حديث يبالغ فيه صناع السينما العربية كثيرا بغرض لفت الأنظار الى أهمية دعم المهنة التي يشتغلون بها. والمقصود التباكي على قلة ما هو متاح من امكانيات للصناعة السينمائية والانتاج السينمائي في الدول العربية. وحديث الامكانيات والموارد المالية المحدودة المستثمرة في الانتاج السينمائي العربي، يهدف في الكثير من الأحيان، الى التغاضي عن ضعف المواهب الشخصية للمخرجين. وكأنهم يرهنون تطور المهنة أو حتى بزوغها، بتوفر الحالة المثالية التي يطالبون بتحققها في مجال الانتاج السينمائي. وازافة الى ما في هذا التصور من رومانسية بعيدة عن الواقع تعزل ظاهرة النشاط السينمائي عن النشاط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي عموما، هناك ايضا خطورة تكمن في تكريس الوضع الراهن وتثبيتته مع تغليب الدعوة الى «الاصلاح السينمائي الشامل» على الدعوة الى الكشف عن المهنة الحقيقية الكامنة والموجودة بالفعل، ودفعها الى الأمام وتبنيها بروح موضوعية بناءة تتغلب على حالة «القمع» الثقافي والفكري التي يمارسها «قطيع» من أشباه المثقفين ضد كل مهنة جديدة ناشئة، كونها فقط مختلفة عن التيار السائد، أو رافضة لأنماط التقولب التي يرتضيها الجميع ويتشبثون بها حتى النهاية.

إن تطوير الفيلم العربي (أي الفيلم الذي ينتج في الدول العربية

على تباين ظروفها وخلفياتها الثقافية) لن يتحقق الا إذا ترسخت فكرة أن الفن السينمائي هو- في الأصل والأساس- إبداع يعتمد على الخيال الفردي، ووسيلة من وسائل التعبير «الفردي» يشترك في انتاجها مع صاحبها فنانون «أفراد» كثيرون، وليست مجرد وسيلة لتحقيق الشهرة والجاه. ولكي يتحقق هذا، لسنا في حاجة الى الانتظار طويلا الى أن تتحقق الظروف المثالية، وهي ظروف لا تتوفر على أي حال، في أي مكان في العالم.

والغريب أن النموذج الوحيد الذي يتمثله معظم المشتغلين بالسينما في العالم العربي لنجاح وازدهار الفيلم الروائي هو النموذج الأمريكي الذي تناوله الدكتور فؤاد زكريا في كتاب ممتاز له، باعتباره نموذجا غير قابل للتكرار بفعل عشرات العوامل والظروف التاريخية والجغرافية. فاذا كان الفيلم الروائي الأمريكي في كل طبعته، حتى بعد ما لحقه من تطور هائل خلال الخمسين عاما الماضية، يعكس على نحو أو آخر، الظواهر والتناقضات الدالة والمميزة للمجتمع الأمريكي وأشكال العلاقات في داخله، فمن الضروري أن نتطلع مستقبلا الى «فيلم روائي عربي» يستمد أشكاله وأنماطه من صور الخيال الشعبي العربي على تنوعها.

وليس صحيحا على سبيل المثال، القول أن الفيلم المصري السائد في أدنى طبعته، يحقق شيوعه وانتشاره نتيجة ارتكازه على مفاهيم وانساق علاقات وبنى تجد لها صدى كبيرا عند جمهور المشاهدين الذين يفكرون ويعيشون ويتكلمون مثل أبطال هذه الأفلام، فهذه نظرة عقيمة تماما بل وكاذبة، والا

لصح القول إن شكل «الميلودراما» هو الشكل الوحيد الذي يعرفه المصريون والعرب الذين يقبلون على مشاهدة الأفلام المصرية الشائعة، ولأصبحت الثثرة والهستيريا التي تتصاعد بلا حدود الى أقصى درجاتها، وتصوير عشرين شخصية تتكلم تباعا، في لقطة واحدة، والتصوير اعتمادا على ابتزاز العواطف المباشرة من المتفرجين، هي المداخل البصرية والجمالية الوحيدة التي يفهمها الجمهور العربي، وهي اهانة ما بعدها اهانة لهذا الجمهور.

ولا يعود انتشار الفيلم المصري التقليدي الى توفره على هذه العناصر، فهي عناصر دخيلة فرضها المخرجون بنظرتهم الضيقة في اطار سعيهم الى استغلال ما تولده «الفواجع» من دموع وتنهدات عميقة وآهات، أو ما تثيره مباريات التراشق بالألفاظ والتباري بالنكتة. وكلا التقليدين مستمد في الحقيقة من أدنى أنواع المسرح، الأول من المسرح الرومانسي الذي اعتمد في فرنسا على روايات الكسندر دumas (الكونت دي مونت كريستو كمثال بارز) والثاني على هزليات مسرح «الفودفيل». وكلاهما شكلا معا مدخلنا الأساسي الى الشكل المسرحي الأوروبي. والا فبماذا نفسر مثلا أن يقف جمهور المسرح ويصفق بحرارة في نهاية مشهد يتصاعد فيه التأثير العاطفي للممثل (أو الممثلين) الى ذروة تبلغ حد البكاء والانهيال، أو بماذا نفسر التصفيق المشابه الذي يعقب مشهد تباري فيه الشخصيات فوق خشبة المسرح بالتراشق بالألفاظ على طريقة «القافية»؟!

ان نجاح الفيلم الروائي المصري في الوصول الى طبقة عريضة من

الجمهور العربي، يعود أساسا الى استناد هذا الفيلم الى تقاليد الحكى الشعبي ذي النهاية الوعظية. ولم لا؟ اليس هذا الشكل مستمد من كل حكايات الجدة وقصص الأطفال والحكايات التراثية بل والقصص التي تحفل بها الكتب المقدسة أيضا؟

هذه التقاليد تستطيع أن تصنع فيلما عظيما كما تستطيع أن تولد فيلما محدود القيمة والأثر. والعبرة هنا بقدرات المخرج وموهبته واتساع خياله واستناده من الأصل، على نص سينمائي متين ومتسق ومقنع. ان أفلاما مثل "شباب امرأة" لصالح أبو سيف، و"رجب فوق صفيح ساخن" لأحمد فؤاد، و"الحب قصة أخيرة" لرأفت الميهي، و"الجوع" لعلي بدرخان، و"ليه يابنفسج" لرضوان الكاشف، و«أحلام هند وكاميليا» لمحمد خان، و«الصعاليك» لداود عبد السيد، و«البرئ» لعاطف الطيب و«يادنيا ياغرامي» لمجدي أحمد علي، هي أفلام تدور حول عدد من المحاور الجوهرية المستقرة في الضمير الشعبي، ضمير المشاهدين. ثنائيات مثل الخير والشر، الدين والدنيا، الحياة والموت، وبعض المعاني والتأملات عن مغزى الشرف، ومفهوم الحب والصدقة والرجولة الحقّة، والتضحية الكبيرة التي تقدمها المرأة من أجل مواصلة مشوار الحياة، وكيف تنتهك المدينة براءة الريفي الساذج، وكيف يتفرق الأصدقاء أو الأشقاء بسبب الطمع والاغراء. وقد نجحت هذه الأفلام دون ادعاءات، في الوصول الى الجمهور دون تشويش ودون تشويه، واعتبرت امتدادا للتيار الشعبي (الأصيل) في الفيلم الروائي المصري. ونستطيع مقارنة هذه الأفلام مع أفلام أخرى استخدمت «التييمات» نفسها على مستوى آخر وفي

اطار مختلف تماما، مثل «الأب الشرعي» و«الوداع يا حبيب العمر» و«الفاتنة والصلوك» و«شعبان تحت الصفر» و«البيه البواب» و«اشتباه».. الخ، وهي أفلام تقوم بتشويه الحكايات الشعبية وابتذالها في ميلودرامات سخيفة أو هزليات دخيلة على الكوميديا الساخرة الرفيعة بالطبع.

الفيلم والرواية

والملاحظ أيضا أن الفيلم الروائي المصري استمد الكثير من سيناريوهات من أعمال أدبية جاء معظمها من جنس أدبي آخر هو الرواية أو القصة القصيرة. ولكن مع التغير والتطور الطبيعي الذي تشهده الرواية، فرض على المخرجين البحث عن سيناريوهات مكتوبة مباشرة للسينما. والا فكيف نفسر غياب كل أعمال كاتب موهوب مثل ابراهيم عبد المجيد عن الشاشة. السبب بالطبع يعود الى صعوبة «قولبة» هذه الروايات في الفيلم الروائي التقليدي. لكن هذا الوضع ليس من الممكن أن يدوم طويلا، فالتغير الحاصل في شكل الرواية وطريقة بنائها، سيدفع صناع السينما في القرن المقبل الى البحث عن شكل روائي جديد يواكب ما طرأ على كل من الرواية والفيلم في العالم من تغيرات. لكن طريق النقل والاقتباس والاستلهام من الأفلام الغربية والتأثر بها، لم يعد مجديا، بل وليس هو الطريق الصحيح الى التطور. ولم يعد من المتخيل مثلا أن يكرر يوسف شاهين ما صنعه في «الاختيار» أو «عودة الابن الضال» وهما نموذجان لتحقيق أقصى ما بلغته سينما الحداثة في مصر.

ان الفيلم الروائي المستقبلي سوف يكتب أدبه الخاص الجديد.
وسوف يخلق أيضا جمهوره الجديد. وهذه حتمية لا مفر منها
اذا أراد هذا النوع من السينما أن يتطور ويستمر في بلادنا.

السينما والأدب وأشكال التعبير

العلاقة بين السينما والأدب علاقة قديمة، والحديث عن أمانة السينما - أو خيانتها - للرواية - حديث ممتد ومتشعب ومثار بشكل خاطيء في معظم الاحوال. فالقول بان العلاقة بين السينما والأدب تثري السينما لا شك فيه، تماما كما يصح القول بأن السينما تثري الأدب، لكن هذا ليس نهاية الطريق. فعلى السينما أن تثري نفسها بنفسها سواء من خلال الأدب او الفنون البصرية والتعبيرية الأخرى كالرسم والفنون التشكيلية والعمارة والرقص والباليه والأوبرا والموسيقى والتصوير والمسرح.

والفنون البصرية تحديدا، هي بالضرورة أقرب الفنون الى فن الفيلم. وفيما يتعلق بعلاقة السينما بالأدب، يمكن القول ان السينما قامت طوال تاريخها كله على "خيانة" الأدب بانتظام، والاعمال المهمة المتميزة في تاريخ السينما هي الأعمال التي قامت على الاستفادة من الأفكار والصور الأدبية، وهضمها واستيعابها في عقل ووجدان وخيال فنان السينما، ثم تقديم رؤية أخرى قد تختلف تماما عن رؤية الأديب، وفي بناء فني يختلف عن البناء الأدبي. وهو أمر مشروع تماما في الفن، ف رؤية فنان السينما تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة، بثقافته وخبراته الخاصة، بنظرته للفن: مغزاه وأشكاله.

ولعل «المعركة» التي اشتعلت في فرنسا بين الكاتبة مرغريت دوراس والمخرج السينمائي جان جاك آنو، حول استلهاهم الأخير لرواية «العاشق» للكاتبة المذكورة في فيلم سينمائي، أضافت فصلا جديدا طريفا من فصول الصراع التقليدي بين السينما والأدب. والأديب الذي هو من يدرك من البداية خصوصية السينما كفن له استقلاليته عن الأدب، مع اختلاف أدواته التعبيرية، وينأى بنفسه عن خوض المعارك دفاعا عن استقامة رواياته طالما أن مضمونها لم يتم تشويهه أو انتهاكه بالكامل. وهذا ما كان يفعله الكاتب الكبير نجيب محفوظ مثلا الذي كان يفضل أن يستمر في إبداعه الدبي عوضا عن الدخول في معارك تستخدم فيها عادة كلمات مثل «الخيانة» و «الأمانة» و «الاخلاص».. وكلها تعبيرات أخلاقية ربما كانت تفتقر الى العلمية.

ولعل ما يغري السينمائيين في العالم باقتباس الأعمال الأدبية أن السينما قامت أساسا، كصناعة وتجارة، وسرعان ما أصبحت من هم أدوات الترفيه والتسلية في عصرنا. وبسبب رغبة صناع الأفلام في رواية قصة أو حكاية للجمهور، وتجسيدها على الشاشة بواسطة الممثلين والديكور والصورة والضوء والصوت والحركة.. يلجأ هؤلاء عادة الى تبسيط السرد السينمائي الى أقصى حد عند تعاملهم مع الأعمال الادبية، ما يجعل السينما ترتكب باستمرار وبانتظام- ما يطلق عليه البعض «خيانة» النص الأدبي. والمقصود هنا سينما الحكاية أو «الحكواتي» أو الافلام التي تروي قصصا محددة مبسطة لجمهورها.

فالسينمائي عادة ما يعجز عن تجسيد المستويات الفكرية والفلسفية المتعددة الكامنة في العمل الأدبي ويعجز عن التعبير عما يكمن تحت جلد الشخصيات من انفعالات ورؤى وهواجس، وهنا يطغى الاهتمام بالصياغة التبسيطية للسرد، لذلك فإن غالبية الأفلام الجيدة ليست تلك التي تعتمد على أصول أدبية، والجيد منها تعود جودته الى التعبير عن الرؤية الذاتية أو التفسير الشخصي للسينمائي، وهو هنا «فنان سينما»، الذي يمتلك رؤيته الخاصة للعالم، و«فنان الفيلم» يختلف عن «المخرج الحكواتي» - أو المسليقي الذي يعتمد على صنع حكايات يراعي فيها ما يسمى بـ «الحبكة» وأصول «الحرفة». وفنان الفيلم يختلف تماماً عن المخرج «الحرفي». وهذه كلها بديهيات وأفكار دعا إليها نقاد السينما منذ خمسين عاماً أو أكثر.

ومن الممكن القول - دون أن يكون في ذلك أي مجازفة - إن كل التجارب المهمة في تاريخ السينما كانت تتعلق دوماً بالبحث في الشكل، بالسعي لتغييره، أي بتحدي الأشكال القديمة ومحاولة استنباط أشكال جديدة، من أول تجارب كوليشوف وفيرتوف وأيزنشتاين، الى فردريك مورناو وفريتز لانغ، ثم الى غودار وفاسبندر وغريناواي وتاركوفسكي.

وإذا كنا نقول إن الرواية هي أحد المصادر الرئيسية التي تعتمد عليها السينما، فمن المهم كذلك التأكيد على أنها ليست المصدر الوحيد ولا ينبغي أن تصبح كذلك. فقد تنشأ

فكرة فيلم ما امن صورة، أو من حلم، أو من كابوس، أو من
حادثة فردية معزولة غير مبررة. وقراءة السينمائي للأدب مهمة
كمصدر من مصادر الخيال لكن الطبيعي أن السينمائي أيضا
حر في جعل رؤيته الشخصية هي الأساس الذي يبنى عليه
فيلمه. وينطبق الأمر نفسه على النص المسرحي الذي يختلف
ولا شك، عن النص السينمائي (أو السيناريو).

واذا ما نظرنا الى تجربتين لاثنتين من السينمائيتين البريطانيين
هما بيتر غريناواي ودريك جارمان، سوف نرى أن الأول اعتمد
في فيلمه «كتب بروسبيرو» Prospero's Books على نص
مسرحية وليم شكسبير «العاصفة»، لكنه قام بتقديم «رؤية»
معاصرة ذاتية للعالم من خلال أكثر الأشكال غرابة عن الواقع
أو سيريالية.



لقطة من فيلم «كتب بروسبيرو»

غريناواي في فيلمه مثلاً يصور رؤيته لقيمة المعرفة والعلم والأسس المكونة للحكمة، يناقش انجازات الطب والفلسفة والعلوم الحديثة وفكرة الخير والشر والخلاص بالمفهوم المسيحي، لكن رؤيته تختلف تماماً عن «مضمون» النص الأصلي. فعلى حين يقوم شكسبير مثلاً باعتقال الشر وإطلاق الخير، يطلق غريناواي الشر ويحبس الخير، ويصور وصول الحضارة الأوروبية المعاصرة الى ذروة الاستهتار من خلال مناظر التبول والتبرز على الكتب، ويصل في أسلوبه الى قمة التحرر، مجدداً حتى في مكونات الصورة السينمائية، فهو يستخدم اطارين أو صورة داخل صورة، مع تصميم الحركة داخل كل منهما بحيث يوجد علاقة بينهما، ويخلق إيقاعاً سريعاً متدفقاً يستخدم فيه أسلوب التعليق الصوتي (المونولوج)، ويسند أداء الشخصيات صوتياً الى ممثل واحد هو جون غيلغود.

أما ديريك جارمان، وكان مثلي الجنس، أصيب بمرض فقدان المناعة (الايدز) وتوفي عام ١٩٩٤، فقد تعامل مع نص مسرحية كريستوفر مارلو «إدوارد الثاني» مستنداً الى رؤية ذاتية معاصرة حول طبيعة السلطة والنظرة العنصرية الشوفينية في بريطانيا، وإلى عرض ساخر، «ساتيريكي»، للقيم والمفاهيم التي لا تزال سائدة: النظرة الى العلاقة بين الرجل والمرأة، وإلى الحب والزواج والمال والسلطة، وظل يمزج بين ما يصوره من مأساة ملك انكلترا إدوارد الثاني الذي تأمر عليه أقرب الناس اليه بمن فيهم زوجته من أجل تجريده عن عرشه بسبب علاقته مع صديق له، وبين ما يحدث في بريطانيا المعاصرة، من ردة على المستوى الثقافي والاقتصادي في ظل سياسات المحافظين وكنجاش للثأشرية

(نسبة إلى رئيسة الحكومة وقتذاك مرغريت ثاتشر)، كما يصور جارمان أيضا مظاهرات وقعت في مدينة لندن، ضد مشروع قانون كان يحظر تقديم أو عرض أي مواد تدعو أو تشرح المثلية الجنسية لدى الأطفال وتصور المثلية باعتبارها سلوكا «طبيعيا». ويصل جارمان في نهاية فيلمه إلى التنبؤ بموته على لسان إدوارد الثاني عندما يجعله يقول: «أعرف أنني سأموت، وقبل موتي أريد أن أعبر عن مكنون نفسي».

في هذا الفيلم استخدام واضح لأساليب المسرح من إفراط في الاعتماد على الحوار وتعاقب الديكور، لكن هذا الفيلم لا يمكن الاستمتاع به وفهمه سوى من خلال المشاهدة. فهو يبقى في الأساس، عملا بصريا، فالإيقاع الناتج عن المونتاج هنا هو الذي يحكم نظرتنا للفيلم ويساعدنا على تكوين الأفكار أو إعادة ترتيب ما يحتويه من «أفكار».

السينما والمعادلات الأيديولوجية

عندما اطلق لينين مقولته الشهيرة «السينما أهم الفنون قاطبة» وهي المقولة التي سرعان ما تحولت إلى أيقونة يرددونها النقاد والمفكرون من أنصار الماركسية اللينينية وأعدائها على حد السواء، لم يكن الزعيم الشيوعي يقصد بطبيعة الحال، إبداء اهتمامه بأهمية الفن السينمائي كفن بصري جديد يصلح للتعبير عن رؤيا فنان السينما، ويصبح بمثابة القصيدة والمقطوعة الموسيقية، أي أداة للتعبير عن هواجس الذات، أو

التعبير عن موقف فكري وجمالي من العالم وما يدور فيه بشكل متحرر من القوالب والقيود. لكن لينين كان يريد لفت أنظار اتباعه البلاشفة الروس إلى ضرورة المبادرة باستخدام ذلك الفن الوليد كأداة من أدوات الدعاية ضد السلطة القديمة وتحقيق سلطة الحزب الشيوعي على الطريقة البلشفية. وهو ما قام ستالين بتطويره والاستفادة القصوى منه فيما بعد.

ويشهد الصراع الشهير بين سينمائي عظيم هو سيرجي أيزنشتاين والسلطة الستالينية حول فيلم «أكتوبر» على الهوة الشاسعة التي تفصل بين دعاة الاستخدام الدعائي المباشر والمحدود للفكرة من خلال استغلا قوة تأثير «الصور المتحركة»، وبين فنان الفيلم الذي يرغب في التعبير الحر عن رؤيته وأفكاره من خلال تجاربه الإبداعية الخاصة التي تسعى للتوصل الى جماليات جديدة لـ «أهم الفنون قاطبة».

ولم ينفذ أيزنشتاين أنه كان أهم السينمائيين «السوفييت» الذين صنعوا أفلاما عن الثورة. فبعد تجربته في «الاضراب» (١٩٢٤) ثم «المدمرة بوتيمكين» (١٩٢٥) الذي أنجزه في مناسبة الذكرى العشرين على ثورة ١٩٠٥ ونال من الهجوم الكثير داخل موسكو وسرايب الكرملين، حينما اعتبره بيروقراطيو الحزب الشيوعي مغرقا في الشكلية والتحذلق بعيدا عن قوالب الجماليات المرصودة والمحددة لفكر «الطبقة العاملة» ثم فيلم «أكتوبر» (١٩٢٨) الذي أرغم بسببه على تقديم اعتذار رسمي أمام لجنة الثقافة والفنون في الحزب الشيوعي.

إن السينما كفن بصري لا يمكن اعتبارها مجرد أداة تعبير عن فكرة أيديولوجية مسبقة. ومواصلة الاعتماد على الخطاب الأيديولوجي وحده كمصدر للفكر السينمائي لن يساهم في تطوير الفن السينمائي بل يجعله «نتاجا» تابعا وذيليا للأيديولوجية، فقد يستمد فنان الفيلم رؤيته من أحلامه وكوابيسه وتردده وخوفه ومشاعره، غضبه وعنفه ورفضه وثورته. ويطلق البعض على السينما «مجمع الفنون» ويشبهونها بـ «البوتقة» التي تنصهر فيها الفنون جميعا. وإذا كانت السينما دون شك تستفيد من المسرح والموسيقى والفن التشكيلي والأدب، إلا أن الفيلم السينمائي ليس من الممكن النظر إليه باعتباره مجرد بوتقة أو تجمع للفنون. وطريقة المعادلات والنسب غير واردة في التعامل مع السينما ومع الفنون بشكل عام، والمقصود تلك المعادلات الخارجية الساذجة التي تحاول التوفيق على سبيل المثال بين مضمون جيد لرواية أدبية وشكل سينمائي متميز. هذه الطريقة قد تصلح لتقييم السلعة التجارية: كم نسبة القطن في القميص مثلا ومن صوف أو الألياف الصناعية.. إلخ فالحقيقة أن للفيلم وحدته الخاصة، وداخل هذه الوحدة تنصهر عناصر اللغة السينمائية من خلال المونتاج الذي يجعل الحركة تصل إلينا كمشاهدين من خلال التحكم من طول اللقطة وعلاقة اللقطات والمشاهد ببعضها البعض. حركة الكاميرا.. الضوء.. الكتل وتوزيع الديكور والألوان، علاقة شريط الصوت (موسيقى ومؤثرات صوتية) بشريط الصورة، والاستخدامات المتعددة المستويات لشريط الصوت من جانب السينمائي.

هذه الجوانب كلها من المهم ان تشغل بال نقاد السينما العرب عند التعامل مع الفيلم، فلم يعد يكفي التركيز على تحليل فكرة الفيلم وحدها، ولم يعد مبررا كافيا أن ننظر إلى مخرج جديد يقدم فيلمه الأول نظرة فوقية تعتبره «مولودا جديدا» أي لا يزال هشا، جاهلا بعد بالخبرات السينمائية. فالخبرة لا تُكتسب فقط بالممارسة، فتلك هي الخبرة الحرفية، خبرة الصنعة، أما الخبرة الفنية، خبرة الرؤية فانها تكتسب بالمشاهدة والقراءة والاطلاع والسماع والتأمل والتجربة الانسانية عموما. واذا كان عمر السينما في العالم قد أكمل ١٢٥ عاما، فان أي فيلم جديد يظهر لمخرج جديد يجيء مستندا الى تراث تملكه البشرية عمره ١٢٥ عاما. ومن الطبيعي أن يكون السينمائي قد استفاد من ذلك التراث في تكوين رؤيته وخياله.



لقطة من الفيلم السوفيتي «أكتوبر» لايزنشتاين

والفيلم كفن انساني من الممكن مشاهدته في أي مكان في العالم بعد فترة قصيرة نسبيا من ظهوره، خاصة بعد انتشار وسائل العرض التي تعتمد على التكنولوجيا الجديدة، انتشارا رهيبا، وان كان الاقتصار على مشاهدة الفيلم في نسخة «الفيديو» أو عبر الشاشة الصغيرة، شاشة الهاتف المحمول كما يفعل كثير من الشباب الآن، قد يؤدي الى أضرار بالغة بالنسبة لمن يريدون حقا تعلم أسرار الفن السينمائي. ويختلف الفيلم عن الرواية في كون الأخيرة لا يمكن الاطلاع عليها الا اذا كان القارئ يعرف اللغة الأصلية التي كُتبت بها، أو بعد ترجمتها الى اللغة العربية، وهي لغة ذات دلالات وإيقاع مختلف تماما. وقد تفسد ترجمة رديئة عملا أدبيا كاملا. أما الفيلم، فليس من الممكن افساده اذا ما جاءت ترجمة حوار رديئة او حتى ناقصة. والمقصود بالطبع الأعمال السينمائية الفنية، لا الأفلام الاستهلاكية التي تلجأ الى السرد القصصي البسيط لدواعي التسلية.

ومن الممكن ايضا الزعم بأن السينما كفن، هي فن لم يحظ حتى الآن بالاعتراف في الدول العربية، كجزء من واقع الخريطة الثقافية على نحو ما هو متوفر على سبيل المثال - بالنسبة للكتاب او للقصة.

فالسينما لا تزال تعامل كوسيلة من وسائل التسلية «الوافدة» إلينا من الغرب.

ولن نتناول هنا ما تلاقيه السينما من قيود وعقبات تتمثل في الضرائب الباهظة المفروضة عليها، او الرقابة الصارمة وغياب الاستديوهات السينمائية وتقلص دور العرض السينمائي، وغياب

تدريس السينما في المدارس العامة، وانحسار الدعم الحقيقي من جانب الدولة للسينما بعيدا عن افلام الدعاية الرسمية، وسوف نتجاوز كذلك عن غياب التكوين الحقيقي للسينمائيين من خلال معاهد تدرس السينما على أحدث الأسس العلمية ومن خلال امكانيات حقيقية، أو غياب الاستثمارات الصناعية القادرة على التخطيط والانتاج وترويج المنتج والاهتمام بتسويق المهرجان والملصق والكتاب السينمائي، وهزال التجريب السينمائي والتشريعات التي تحمي مزاولة العمل السينمائي.

لكن الامر الذي يعيننا رصده هنا قبل كل شيء، هو ما يرتبط بالنظرة العامة المكرسة إلى الفيلم السينمائي عموما في بلادنا، سواء على مستوى الشريحة العليا أو على المستوى الجماهيري العام. فلا يزال معظم الناس يتعاملون مع الفيلم كوسيلة للترويج لفكرة من خلال «حكاية». ومن الطبيعي أن تجد الجميع يتساءلون عما يريد هذا الفيلم أو ذاك أن «يقوله»، والوصف الشائع لفيلم جيد هو أن «موضوعه جيد» أو أن «فيه قصة»، أو أنه فيلم «هادف».. الخ. أي أن هناك غيابا شبه كامل للنظرة إلى الفيلم كفن بصري يحتوي إعادة صياغة للعالم من خلال عين وخيال فنان الفيلم، باستثناء اهتمامات حفنة من مثقفي الصفوة في مجتمعاتنا.

الصورة والكلمة

ولعل هذا يرتبط باعلاء دور الكلمة تاريخيا في الثقافة العربية السائدة، على حساب الصورة والتعبير البصري عموما. ومن العوامل التي تلعب دورا مهما في ذلك، بروز قوة الكلمة

شعرا ثم نثرا من مئات السنين، ثم بروز دور الكلمة المطبوعة والمسموعة وطغيان دور الخطبة السياسية المؤلفة من الفاظ تراعي البلاغة والفصاحة وتلعب على العواطف والمشاعر وتستخدم الاستعارة والتشبيه والمجاز والمبالغة اللفظية بهدف التأثير في الناس. وقد أبرزت المؤسسة السياسية هذا الدور كثيرا وضخمت منه: دور الخطابة والبرنامج الموجه والكلمة والمقالة، كوسيلة لاعداد الرأي العام لتقبل الفكرة الواحدة.. كلمة السلطة.

من ناحية أخرى، تضاءل تدريجيا دور الصورة والتجسيد المصور منذ أزمنة بعيدة، ربما بسبب الطبيعة الساكنة للصحراء العربية من ناحية، ثم انتشار مفاهيم واجتهادات قاصرة خاطئة حول تحريم الصورة في الاسلام، واستنادا على فكرة أن الصورة قد تكذب. وقد حسم المفكر الإسلامي الكبير الشيخ محمد عبده في أوائل القرن العشرين، الجدل الذي دار طويلا حول تحريم الصورة عندما قال إن كذب اللسان لا يؤدي بالضرورة الى الافتاء بقطعه!

أيا ما كان الأمر، فقد استمر تأثير تلك الاجتهادات القديمة لعدة عقود، حتى وقت قريب في المملكة العربية السعودية مثلا، وما كان من تحريم العرض السينمائي وإقامة دور العرض السينمائي وانتاج الأفلام رغم الاعتراف بالتليفزيون (كجهاز اعلامي) ورغم استيراد ملايين النسخ من شرائط الفيديو والأسطوانات المدمجة سنويا للعرض داخل المنازل.

وربما كان الفنان التشكيلي - لكونه يعرض أعماله على نطاق ضيق وضمن نخبة معينة من البشر عادة- يحظى بهامش أكبر

من الحرية في تصويره لأفكاره وتعبيره عن خياله، أكثر بما لا يقاس مما يتمتع به معظم السينمائيين العرب. هنا مثلاً نرى أن تصوير الجسد الإنساني في الفن التشكيلي وتدريس المذاهب المختلفة له في معاهد الفن أمر معترف به، أو بالأحرى - يتم التغاضي عنه، على العكس مما في حالة الفيلم السينمائي.

وعندما رفع نقاد السينما العرب مع السينمائيين الشبان في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، شعارات «السينما الجديدة» و «السينما البديلة» أو «الموازية» أو «الأخرى»، فلأنهم كانوا نتاجاً للمؤسسة الثقافية السائدة، اعتمدوا في بياناتهم مفاهيم يسود فيها الحديث عن «مضمون واقعي يتناول قضايانا وواقعنا ويعبر بصدق عن معاناة الجماهير ويعكس الواقع اليومي».. وغير ذلك من كلام عمومي ساذج.

وعند التطرق إلى قضية الشكل السينمائي استخدموا تعبيرات وأوصافاً أخلاقية ساذجة مثل: ضرورة استخدام تكنيك واع، والاستفادة من الأشكال السينمائية المتقدمة لرواية الموضوع.. مع توخي صدق الكاميرا في التعبير وتطويع الشكل لخدمة المضمون.. الخ.

والحقيقة أن الآلية الساذجة في تقسيم الفيلم بشكل تعسفي إلى مضمون وشكل.. أو إلى موضوع يرتبط بالقضية الاجتماعية والسياسية، وشكل يخدم الموضوع، أفسد الكثير من التجارب السينمائية العربية. فليس من المطلوب أن يكون هناك مضمون جاهز أو رسالة سياسية (أو أيديولوجية) يريد السينمائي توجيهها من خلال الفيلم وإلا لأصبح الفن السينمائي مجرد «وسيلة»

لخدمة أفكار عمومية. فالفيلم يختلف - أو يجب أن يختلف بالضرورة - عن البيانات الحزبية السياسية. كما أن الفيلم أداة للتعبير الذاتي «الفردى» للفنان عن رؤيته الخاصة ووسيلة لتحقيق التوازن بين الفنان والعالم. ومرة أخرى، لا يصلح لتحقيق تلك «الرؤية» أي نوع من المعادلات، مثل الجمع بين «مضمون جاد» و «شكل متقدم»، فالرؤية تولد أشكالها الخاصة وتعتز عليها، سواء في مرحلة كتابة النص السينمائي أو في عند تجسيده باستخدام أدوات السينما.

وعندما نؤكد أن التجارب العظيمة في تاريخ السينما كانت «شكلانية»، فليس هذا دفاعا عن إفراغ السينما من المضمون كما قد يفهم البعض خطأ، فأنت عندما تختار زاوية ما للتصوير.. أي لتصوير حدث بعينه، فإنك تعبر عن موقف جمالي كامل، أي عن مضمون وعن موقف «أيدولوجي» أيضا. وقديما قال جان لوك غودار، أعظم التجريبيين في عصرنا، إن زاوية الكاميرا بمثابة «قطع في الواقع.. تماما كالقارب في الماء»، أي أن وجهته تتحدد طبقا لهدفه. والجمالية تعني شكلا ومضمونا في آن. والسينمائي عندما يفكر في تجسيد حدث ما فإنه يجد له شكله في الوقت نفسه. وقديما أيضا رأى أعظم المنظرين السينمائيين في العصر، سيرجي أيزنشتاين، أن المونتاج يجب أن يخلق حالة ذهنية (مضمونا وشكلا) من خلال علاقة لقطات منفصلة ببعضها البعض. لكن أفكار ايزنشتاين في «المونتاج الذهني» أصبحت - للمفارقة - تطبق اليوم في شرائط الاعلانات التجارية المصورة، بينما سادت طريقة غريفيث في مونتاج السرد السينمائي في العالم بسبب نجاح «التركيبة الامريكية»

لفيلم الإثارة او الحكاية الأدبية المبسطة.

ومن الناحية النقدية ليس من الممكن تلخيص مغزى فيلم عظيم في جملة أو فقرة أو حتى مقالة بأكملها، بل يمكن فقط تقديم قراءة ذاتية للفيلم من وجهة نظر الناقد، طبقا لثقافته وخبراته وميوله وتجربته الانسانية وموقفه الجمالي.

ان تأثير الفكرة النظرية او الكلمة المكتوبة أو الرسالة الأخلاقية، أدى الى تراجع الخيال السينمائي في أفلامنا. فنحن نشاهد أفلاما متقنة من الناحية الحرفية مثلا، ونخرج لكن نناقش «عبقريّة» الموضوع الذي يناقشه الفيلم. وبعد مرور فترة زمنية قصيرة ربما لا نستطيع أن نتذكر منه لقطة واحدة أو مشهدا بعينه مبتكرا يعكس الخيال الخاص للفنان.

ويرتبط الاهتمام بالفكرة النظرية بالنظرة الأدبية الى الفيلم، ولا يهم هنا ما اذا كان الفيلم معدا عن أصل أدبي أو مكتوبا مباشرة للسينما. والدعوة الى تحرير الفيلم من سيطرة الفكرة الأدبية لا تسعى لتكريس قطيعة بين السينما والأدب، بل الى تأسيس علاقة اكثر إثراء لكل منهما، علاقة تقوم على اعتبار الأدب رافدا ضمن روافد كثيرة، مع إطلاق الحرية أمام فنان السينما للتعبير عن رؤيته الخاصة باستخدام النص الأصلي الأدبي أو تأثرا به، الى جانب التأثير في الوقت نفسه، بالمصادر الأخرى العديدة المتوفرة. والدعوة بهذا المعنى تصبح دعوة لتحرير السينما والسينمائي من قيود الأدب وغيرها. وهي إذن ليست دعوة الى «خيانة» الأدب بقدر ما هي دعوة الى «تحرير السينما».

تساؤلات نظرية حول هوية السينما العربية

مناقشات كثيرة وخلافات عديدة تفجرت في ملتقى تطوان السينمائي الذي انعقد عام ١٩٩٣، حول قضايا شغلت، ولا تزال تشغل السينمائيين (أو بالأحرى بعض السينمائيين) والنقاد لسنين طويلة.

مناقشات حول هوية الفيلم العربي، مشكلة توزيع الافلام العربية في السوق العربية، تعامل الناقد مع الفيلم: كيف يراه كروية (أو كمتخيل حسب التعبير المفضل لدى نقاد المغرب)، كمنتوج ثقافي وكقيمة جمالية، كإشارات وأبنية وفضاءات توحى بالكثير من الافكار، كعلاقة بين التقنية السينمائية وخصوصية الكتابة، واللغة، النقد الابداعي والنقد النظري الانطباعي، الانطولوجيا والسوسيولوجيا والبنوية والتفكيكية وأشياء أخرى كثيرة.

وسط هذه المناقشات كلها، طرحت دعوة، أو تساؤل: حول غياب نظرية نقدية عربية تتعامل مع السينما وتسهم في الجدل النقدي الدائر حول هذا الفن في العالم، بل وتستطيع ايضا الاضافة الى نظريات النقد السينمائي الحديث في اوربا وامريكا (بما في ذلك بالطبع امريكا اللاتينية).

توقفت كثيرا امام هذا التساؤل الذي طرح في سياق توجيه

النقد الشديد الحاد او التقريع واللوم. وكأن النقاد العرب الذين يكتبون النقد، مقصرون كثيرا لانهم لم يسعوا الى انتاج «نظرية جديدة متكاملة للنقد العربي».

وأخذت أتساءل مع نفسي: هل ظهور مثل هذه النظرية افتراضا، سوف يتكفل بانعاش النشاط السينمائي العربي من حيث الانتاج والتوزيع والعرض ورفع مستوى التذوق العام لدى المشاهدين، بل والا هم، هل سيرفع من مستوى المنتج السينمائي العربي (اي الفيلم) ويجعله اكثر مواكبة لروح العصر الذي نعيشه، واكثر اقترابا من خصوصية التجربة الابداعية العربية؟

وتساءلت ايضا: هل يمكن لسينما لا تزال تعيش تحت مستوى الوجود وتكافح من اجل الاعتراف الرسمي بها كجزء مهم في الثقافة العربية، ان تخلق «نظرية نقدية» متكاملة؟

وهل من الممكن عمليا ان يجتمع عدد من نقاد السينما، ويخرجوا بنظرية من هذا النوع.. وبعد ذلك نقول انهم حققوا الاضافة المطلوبة الى التراث النقدي السينمائي الانساني؟ وهل يلزم لوجود سينما قوية متعددة المستويات والاتجاهات والتيارات والاجيال كالسينما اليابانية او الهندية او الصينية، وجود «نظرية نقدية» يسترشد بها السينمائيون وهم يصنعون أفلامهم؟

أسئلة كثيرة.. وغيرها ألحت عليّ. ولا أزعج انني املك بمفردي الاجابة عليها جميعا دفعة واحدة. غير ان هذا لا يمنع من

محاولة مناقشة بعضها، ليس بغرض احتكار الحقيقة، بل كإسهام في دفع النقاش حولها من أطراف أخرى من المهم أن تعيد طرح هذه الأسئلة على نفسها أيضاً.

وسوف أبدأ هنا بفكرة ظهور النظرية السينمائية.

معروف أن تراكما حقيقياً من الأفلام والانجازات السينمائية التي تمثل علامات بارزة على الطريق في سينما البلد الذي تنتمي إليه، هو عادة ما يدفع النقاد والمشتغلين بموضوع رصد وتحليل تطور هذا الفن إلى بناء ملامح لنظرية نقدية أو جمالية، يسترشدون فيها بما هو موجود في الواقع، ويتخذونه أساساً للحديث عن «مستقبل» ما، أو إطار نظري وجمالي لسينما مستقبلية (بالمعنى الزمني فقط)... والصحيح أيضاً في تصويري، أن وجود النظرية أحياناً قد لا يكفل تحقيق ما نتطلع إليه بالكامل بسبب التغير السريع الذي يطرأ يومياً على ساحة الفن السينمائي. فأين الأعمال الحديثة لسينمائي مثل سولاناس الأرجنتيني اليوم من نظرية «السينما الثالثة» التي وضعها هو في الستينات؟ بل واين جان لوك غودار اليوم من نظريته التي وضعها في الستينات حول السينما كسلاح سياسي؟

من جهة أخرى حتى في البلدان التي ظهرت فيها نظريات سينمائية، فإن نظرية بعينها لم تنجح أبداً في أن تسبغ نفسها على حركة السينما في بلد ما. فهل يمكن - على سبيل المثال - القول بوجود «نظرية فرنسية للسينما» أو «نظرية روسية للسينما»؟

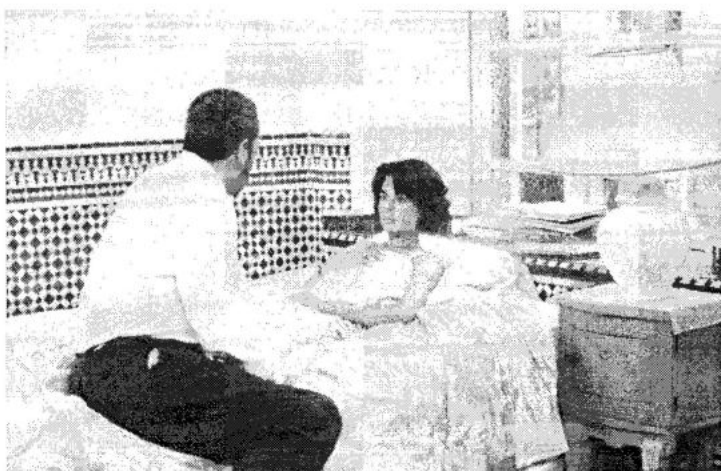
في فرنسا ظهرت عشرات النظريات والافكار والمناهج الجمالية، التي سعت لتفسير وتحليل أوليات وجماليات هذا الفن. ولم تدع نظرية معينة انها أصبحت مهيمنة بمفردها على مجمل الفكر السينمائي في فرنسا. فهناك نظرية «سينما - المؤلف» مثلا كما ان هناك نظرية «سينما الحقيقة»، و«السينما النضالية» (لصاحبها غي أنيبيل). وفي مجال النقد هناك مناهج متعددة ومتنوعة، لا يمكن ان يزعم اصحاب منهج واحد منها انهم يحتكرون وحدهم القدرة على الاحاطة الشاملة بجماليات السينما، وعلى الاخص ان معظم ما ظهر منها حديثا، هي مناهج ترتبط بتطور نوع فني اخر يختلف كثيرا عن السينما هو فن الرواية. فهل من الممكن مثلا التوصل - عن قناعة تامة - الى مقاربات نهائية بين لغة الادب واللغة السينمائية استنادا الى علوم الاستمولوجيا والانطولوجيا والسيمائية؟

واذا كانت هذه المناهج تصلح للتطبيق - ولو جزئيا - على قسم من الانتاج السينمائي في بلد كفرنسا، فهل تصلح بالضرورة للتطبيق على سينما لم تتجاوز بعد مرحلة «التكوين» كالسينما المغربية مثلا؟ وألن يصبح ذلك - اذا ما حدث - على نحو ما، شبيها بأن نأتي بعملاق هائل الحجم ونفرضه قسرا على كائن هش هزيل البنيان؟ وألا يؤدي هذا بالضرورة الى تحطيم هذا الكائن تماما بدلا من الأخذ بيده ودفعه الى النمو التدريجي والتطور في اطار بيئة تشجع وتدفع كل الافكار والاتجاهات والاساليب والمناهج؟

من حق المنهج البنيوي أو التفكيكي أو السيميائي، أن يوجد وأن

يسعى للعثور على نماذج يمارس عليها تطبيقاته وابداعاته، وأن يرفد المناهج الأخرى - الحداثية - بما يفيدها ويطورها، لكن هل من الصواب أن يصبح منهج بعينه هو الذي ندعو لسيادته وتسيده على كافة المناهج الأخرى بدعوى انه المنهج الوحيد «العلمي» أو «المتقدم» وان ما عداه ليس من العلم في شيء؟

من المؤكد ان «التجريب» في المجال السينمائي مطلوب وضروري لتطور أي سينما في العالم، لكن ان يتم تكريس التجريب باعتباره النموذج الاصح للسينما المغربية طوال اكثر من ٣٠ عاما، تارة بدعوى رفض الاطر التقليدية (رواية قصة) وهي المرحلة الاولى التي يتوجب على السينمائي ان يمر بها ويتعلم ابجدياتها، وتارة أخرى بدعوى الابتعاد عن الوتيرة العاطفية، والميلودرامية التي نجحت في تقديمها السينما المصرية - على الاقل في عهود سابقة، هل يعني هذا ان على هذه السينما (اي المغربية) ان تظل باستمرار والى الأبد «سينما تحت التكوين»؟ والا يؤدي هذا الى حرمانها من روافد أساسية في فن الدراما (وليس الميلودراما بالضرورة)، وأليس معنى هذا أن لا نجني في النهاية سوى الحسرة ونحن نشاهد أحدث الافلام المغربية «حب في الدار البيضاء» يعود، بعد ٣٠ عاما من التجريب، الى الطموح لرواية موضوع درامي تقليدي بامكانية فنية فقيرة للغاية، وي طرح موضوعا مشابها لما سبق ان طرحته عشرات الافلام والمسلسلات المصرية المرفوضة باصرار طوال السنين، دون امتلاك المقدرة على توظيف العناصر الدرامية لخدمة الموضوع، ودون حتى الموهبة التمثيلية التي تستطيع ان تضمن وصوله الى المشاهدين - باقناع؟



لقطة من الفيلم المغربي «حب في الدار البيضاء»

من ناحية أخرى ألا يؤدي طرح المنهج النقدي الطموح الذي ظهر نتاجا لسينما تنتمي لمجتمع آخر في ظروف تراكم ابداعي طويل ومتنام ومتعدد الاتجاهات والأوجه، على السينما المغربية و«محاكمة» أفلامها من خلال هذا المنهج وحده، الى رفض كل نتاج تلك السينما عدا نموذج او اثنين، ثم هل يكون من الصواب ان نتوجه باصبع الاتهام الى السينمائيين المغاربة بالجهل وعدم التطور ومعاداة العلم والمناهج الابداعية الحديثة، وهل يصبح من الأفضل في هذه الحالة تطبيق منظوماتنا الفكرية على سينما أخرى أكثر تقدما مع ترك سينمانا الوطنية غارقة في تجريبيتها العشوائية او نزعتها الفلكلورية (ضمانا للحصول على التمويل الغربي على الأقل)؟

في تصوري أيضا ان تكريس نوع من «عبادة النظرية» أدى في المغرب - كما سبق أن أدى في الجزائر- الى استبعاد عامل اساسي

ومهم في تطور اي سينما. فمع اعتناق وترويج نظرية «المخرج - المؤلف» اي ضرورة ان يكتب المخرج فيلمه بنفسه دون ان يكون متمكنا بالضرورة من أدوات الكتابة السينمائية، وقبل ان يتوفر له من التجربة الثقافية الانسانية ما يمكنه من تقديم «رؤيته الخاصة» للعالم، انتهى الى ان اصبحت الساحة خالية (أو شبه خالية) من كتاب السيناريو (المحترفين) الدارسين لقواعد الدراما (التقليدية اساسا) ثم امتلاك القدرة على الابتكار في اشكال ووسائل السرد الفيلمي والسعي بعد ذلك لتحطيم الطرائق التقليدية.

والحقيقة ان «خصوصية» الرؤية او خصوصية التجربة (الفردية اساسا) هي التي تضمن نوعا من الخصوصية للفيلم العربي سواء المنتج في سورية او في المغرب، في مصر أو في الجزائر وتونس، وخصوصية الرؤية هذه هي التي تؤدي بالضرورة الى خصوصية في الشكل وتميز في الاسلوب.

ولا أزعج هنا انني اقطع فيما يدور حول هذه النقطة من جدل، غير أنني أود فقط (التشكيك) في جدوى تلك النظرة «التوتاليتارية» التي تريد أن تفرض تصورا محددا وأحاديا لنوع التقنية السينمائية في السينما العربية، بدعوى ان لكل شعب طريقته «التقنية» الخاصة، استنادا على تصور ان اليابانيين يتحركون بالكاميرا من أعلى الى أسفل، ويجعلونها عادة تتخذ زاوية منخفضة (وهو ما يرتبط بتقاليد كتابة اللغة اليابانية وطريقة جلوسهم!) أو أن السينمائيين الغربيين، يحركونها من اليسار الى اليمين بحكم ما تفرضه طريقتهم في الكتابة.. فهل

هذا المدخل يصلح أصلا أساسا جديا للمناقشة؟

وأزعم هنا ان موضوع التقنية اكثر اتساعا بكثير من هذا الفهم الضيق، والا لتوجب على السينمائيين العرب باستمرار تحريك الكاميرا من اليمين الى اليسار، واعتبار التكوين التشكيلي المعقد للكادر السينمائي (علاقة الكتلة بالفراغ بالبعد الثالث اي عمق المجال، بنظرة الممثل...الخ) نوعا من «الحذقة الغربية» الدخيلة على تقنية الصورة «العربية» الكلاسيكية (فقيرة الظلال والكتل.. عديمة اللقطات القريبة بحكم ترامي الصحراء وسطوع شمسها اللامتناهي).

للتقنية السينمائية قواعد، اجتهد في صياغتها ودراستها والكشف عنها عدد من الباحثين والمنظرين والسينمائيين من هنا وهناك، من جريفيث الامريكي الى ايزينشتاين الروسي (الذي اهتم بالمناسبة بدراسة ما توحى به طريقة الكتابة اليابانية)، ومن مورناو وبالاش وآرنهيم، الى بازان وهنري أجيل وبول روثا وروجر مانفيل.. وغيرهم. واجتهد سينمائيون كبار في ابتكار اشكال وسمات جديدة للسينما: من جورج ميليس الى غودار، ومن مورناو الى برتولوتشي، ومن كوليشف وبودوفكين وايزنشتاين الى برجمان وانطونيوني وكروساوا وتاركوفسكي. لكن أحدا من هؤلاء جميعا لم ينغلق على تقنية معينة او مبدأ بعينه من مبادئ الكتابة السينمائية، والدليل على هذا حالة فنان السينما الياباني الكبير كروساوا، فهو يعتمد على فهم عميق لمكونات الثقافة اليابانية والفن التشكيلي الياباني وتقاليد مسرح «الكابوكي» مع هضم واستيعاب منجزات الدراما

السينمائية الحديثة وللتراث الشكسبيري المسرحي الشعري، والتقنية السينمائية التي يرى «البعض» أنها «غريبة بالضرورة» (تخطيط الزمن مثالا) ومع ذلك، فهل يجروا احد على اتهام كيروساوا هكذا ببساطة، بفقدان خصوصيته كفنان ياباني، سواء في الاسلوب او الرؤية او الخيال؟ بل وما العمل أمام فيلم مثل «راشومون» وماذا يمكن أن نقوله عن هذا الفيلم، فهل هو تعبير عن شكل في السرد ياباني خالص؟

إن التراث السينمائي تراث انساني ينتمي للبشرية بأسرها، يساهم في صنعه فنانون السينما في الشرق والغرب، يتبادلون التأثيرات والمؤثرات دون «كهنوت» او «وصاية».. لكن لان السؤال الاهم والمطروح بشدة في عالمنا العربي في مواجهة شتى اشكال الغزو الثقافي الفكري والسياسي منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم، هو سؤال «الهوية».. فاننا نطرح باستمرار موضوع «هوية السينما العربية» وبالتالي «هوية النقد السينمائي العربي» أحيانا دون أن نعي أن السينما فن حدائي متعدد الهوية في الحقيقة والواقع، وأنه لا يستطيع أن ينشأ ويستمر في اطار ثقافة معينة، دون أن يتأثر بالإبداع السينمائي الذي ينتمي الى الثقافات الأخرى.. وطرح سؤال الهوية مشروع فقط في اطار البحث عن خصوصية الانجاز السينمائي العربي على مستوى الرؤية والابداع والتعبير المتنوع والثري والأصالة في الطرح والمعالجة... والا فان البديل يصبح الدعوة الى «سلفية» سينمائية لا وجود لها بالطبع.. لحسن الحظ!

السينما العربية والتمويل الأجنبي

يعرف العالم ما يسمى بنظام الانتاج السينمائي المشترك، أي قيام شركات الانتاج في دولتين أو أكثر بالاشتراك في تمويل فيلم سينمائي يخرج مخرج من هذه الدولة أو تلك، دون أن يكون في ذلك مدعاة للتشكك أو توجيه الاتهامات للمخرجين بالتفريط في القيم الوطنية والقومية أو تقديم التنازلات «المشبوهة» ارضاء للطرف الآخر «الأجنبي» الذي يمول الفيلم.

وقد مولت الشركات الفرنسية ووزارة الثقافة الفرنسية، ولا تزال تمول، أفلاما من الأرجنتين وروسيا واليابان وبولندا والدنمارك والصين والمكسيك، كما مولت أفلاما من افريقيا السوداء. وغني عن القول إن التمويل الفرنسي للأفلام التي تنتج في بلدان المغرب العربي الثلاثة، لم يساهم فقط في تطوير تقنيات هذه الأفلام لكنه أوجدها، فبدايات السينما في البلدان الثلاثة (تونس والجزائر والمغرب) ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتمويل والدعم الفرنسيين، في إطار اتفاقيات ثقافية بين هذه الدول الثلاث وبين فرنسا، ضمن اتفاقيات سياسية واقتصادية، مستمرة منذ اعلان هذه الدول استقلالها السياسي عن فرنسا.

ولا يرتبط التمويل فقط بسياسة الإنتاج المشترك للأفلام، بل يشمل ضمن ما يشمل، المساعدات التقنية والدعم المالي ومنح الجوائز في المهرجانات الفرنسية التي تضم أكبر عدد

من المهرجانات المتخصصة فيما يسمى بسينما البحر المتوسط وسينما العالم الثالث، وشراء حقوق التوزيع في فرنسا التي تعرف أكبر جالية عربية مهاجرة في أي دولة من دول أوروبا.

فما هو مغزى التمويل الفرنسي للأفلام العربية، وهل يخفي هذا التمويل وراءه أغراضا خفية، أم أنه وسيلة «بريئة» يلجأ إليها السينمائيون العرب للخروج من مأزق الانتاج في بلادهم؟

لقد شهدت السينما العربية ظهور أفلام عديدة، في تونس والجزائر والمغرب ولبنان وسوريا وفلسطين، من التمويل الفرنسي. منها أفلام حققت سمعة طيبة للفيلم العربي في الكثير من المهرجانات الدولية واستطاعت أن تطور في جماليات الفيلم العربي. إلا أن هذه الأفلام لم تمر مرور الكرام عند الكثير من النقاد، بل تعرضت لهجوم شديد، وصل إلى حد اتهام المخرج بالعمالة والخيانة على المستوى الثقافي والخضوع للأفكار المغرضة التي يفرضها الطرف الفرنسي (القوي) على الطرف العربي (الضعيف) الذي يضطر لقبول شروط الممول الرئيسي.

لكن موجة الانتاج المشترك مع فرنسا لم تتراجع بل ازدادت وامتدت أيضا إلى السينما المصرية بعد سينما بلدان شمال إفريقيا العربية. فغالبية الأفلام التي أخرجها يسري نصر الله من التمويل الفرنسي، ومن أشهرها «سرقاات صيفية»، «مرسيدس»، «المدينة»، «باب الشمس»، «جنينة الأسماك»، و«بعد الموقعة». وأخرجت الراحلة أسماء البكري فيلمها «شحاؤون ونبلاء»، و«كونشرتو درب سعادة» من التمويل الفرنسي أيضا، ثم أخرج رضوان الكاشف فيلمه البديع «عرق البلح» من التمويل

الفرنسي بواسطة شركة يوسف شاهين، وشاهين نفسه هو رائد الحصول على التمويل الفرنسي للأفلام في مصر منذ فيلمه «الوداع يابونابرت» (١٩٨٥) وحتى آخر أفلامه.

التمويل الأجنبي يمكن أن يأتي أيضا من التليفزيون الألماني والبريطاني كما في حالة فيلم «أحلام صغيرة» (١٩٩٣) لخالد الحजर. وقد تلقى المخرج السوري محمد ملص تمويلا فرنسيا على شكل خدمات إنتاجية وفنية لانجاز فيلمه «الليل» (١٩٩٤)، وصنع المخرج السوري الراحل عمر أميرالاي أفلاما من انتاج القنوات التليفزيونية الفرنسية وبعض شركات الانتاج الصغيرة، وهو شأن الكثير من السينمائيين الجزائريين المهاجرين وأشهرهم مرزاق علواش.

وقد حدثت الضجة الأولى ازاء ظهور هذا النوع من الأفلام في السينما المصرية عندما اخرج يوسف شاهين فيلم «الوداع يابونابرت» من التمويل الفرنسي عام ١٩٨٤. وكان شاهين قد بدأ تجربته الخاصة في الانتاج المشترك مع الجزائر عام ١٩٧٢ في فيلم «العصفور». وكان المبرر وراء لجوئه للبحث عن تمويل خارجي، رغبته في صنع أفلام لا تتفق مع «الصيغة» السائدة في السينما المصرية، أي أفلام تعبر في استقلالية عن رؤيته الخاصة في الأحداث التي شهدتها مصر في تلك الفترة، خاصة وأن مؤسسة السينما الحكومية كانت قد توقفت منذ أوائل السبعينات عن الانتاج، وأصبح السينمائيون مضطرون للعمل في ظل الشروط التجارية المعروفة لانتاج «القطاع الخاص» الذي لا يمكنه بحكم ضعف حجم استثماراته المكروسة للانتاج السينمائي، تلبية الكثير من الطموحات الإنتاجية.



وقد قوبلت تجربة شاهين في الانتاج المشترك مع الجزائر في «العصفور» ثم بعد ذلك في «عودة الابن الضال» و«اسكندريه ليه»، بالترحيب والتشجيع. ورغم كل ما كتب من نقد مضاد للفيلم الأخير، الا أن أحدا لم يتطرق، من قريب أو بعيد، الى قصة الانتاج المشترك، بل على العكس تماما، اعتبرت تجربة شاهين في الانتاج بين دولتين عربيتين تجربة رائدة تستحق التشجيع والدعم، بغض النظر عما يسفر عنها من أفلام قد تختلف حولها الآراء بالطبع.

أما فيلم «الوداع يابونابرت» فكان يتناول تاريخ الحملة الفرنسية على مصر، وهو موضوع شديد الحساسية. وكان الفيلم قد حصل على تمويل فرنسي، كما حظي بدعم ومباركة وزارة الثقافة الفرنسية، وهو ما اعتبر أمرا مثيرا للتساؤل خاصة وأن موضوعه يتناول فترة السيطرة الاستعمارية الفرنسية على المشرق العربي. وقد تركز معظم ما وجه من نقد الى هذا الفيلم على تحريف التاريخ الحقيقي للحملة الفرنسية وتشويه

المقاومة التي واجهتها الحملة من جانب الشعب المصري، مع إبراز الدور «الحضاري» الفرنسي، بما يتوافق مع فكرة شاهين في ضرورة تحقيق التوافق بين الثقافتين العربية والأوروبية. ولذا كان من السهل توجيه أصابع الاتهام الى شاهين بسبب لجوئه الى التمويل الفرنسي، خاصة وأن الفيلم كان أول فيلم مصري يقبل للعرض في مسابقة مهرجان «كان» السينمائي (الفرنسي) منذ فيلم «الحرام» (عام ١٩٦٤).

رفض شاهين ما وجه اليه من اتهامات، ودافع عن فيلمه وعن رؤيته، رافضا الاقرار بأنه قدم أي نوع من التنازلات. ثم عاد في فيلمه التالي «اليوم السادس» (١٩٨٦) لكي يصور موضوعا مصرية يدور أثناء انتشار وباء الكوليرا في مصر في الاربعينيات، مستعينا هذه المرة بالمغنية الفرنسية الراحلة (من أصل مصري) «داليدا»، ثم أعقبه بفيلم «اسكندرية كمان وكمان» مستكملا ثلاثيته التي كان قد بدأها بفيلم «اسكندرية ليه» عام ١٩٧٨، مضيفا حلقة جديدة في سلسلة التمويل الفرنسي، ومثيرا ضجة أخرى حول المضمون الغريب لفيلمه. الا أن الضجة الأكبر جاءت مع الفيلم القصير (٢٦ دقيقة) الذي أخرجه شاهين بعد ذلك بعنوان «القاهرة منورة بأهلها» الذي اتهم بتشويه صورة مصر وتصوير الجوانب السلبية التي يحب الفرنسيون والغريون عموما رؤيتها عن العالم العربي. ووصل الأمر الى حد اتهام شاهين بالخيانة والمطالبة بمنع الفيلم ومحاكمة مخرجه وسحب الجنسية منه. وهنا كانت قضية التمويل الفرنسي قد بلغت الذروة. وأصبح التساؤل مطروحا حول أسباب هذه الظاهرة.

وقد تكررت اتهامات أخرى أكثر حدة مع فيلم شاهين التالي «المهاجر» (١٩٩٥). وهو من التمويل الفرنسي أيضاً ويدور موضوعه أيضاً حول نفس فكرة فيلم «بونابرت» أي التسامح بين الثقافات والأديان.



ميشيل بيكولي في لقطة من فيلم «الوداع يابونابرت»

ولكن لماذا يلجأ الكثير من السينمائيين العرب تحديداً إلى طلب التمويل من فرنسا؟ الإجابة هي أن فرنسا هي الدولة الوحيدة في أوروبا التي أنشأت قسماً خاصاً في وزارة العلاقات الثقافية لدعم الإنتاج السينمائي في العالم العربي وأفريقيا. وكان الهدف الأولي لهذا القسم هو تشجيع الإنتاج السينمائي في الدول «الفرانكفونية» أي الدول الناطقة بالفرنسية أو التي تعتبر اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية بعد اللغة الأصلية للدولة، وكلها من المستعمرات الفرنسية السابقة. ويبدو هذا متسقاً بطبيعة الحال مع الأهداف الفرنسية في الحفاظ على وجودها الثقافي في مستعمراتها السابقة كما هو الحال مع دول المغرب العربي:

تونس والجزائر والمغرب. وبسبب ندرة الانتاج السينمائي في البلدان الثلاثة أو تعثره، وعدم توفر معامل واستديوهات وسياسة منتظمة لاستيراد المواد الخام والاجهزة الفنية، لجأ كثير من السينمائيين من بلدان المغرب العربي الذين درسوا السينما في فرنسا، الى طلب المساعدة الفنية والتقنية الفرنسية. وتقدم فرنسا هذا النوع من المساعدات من خلال اتفاقيات خاصة موقعة مع هذه الدول للتعاون الثقافي كما أشرنا.

وحسب هذا النوع من الاتفاقيات، أخرج نوري بوزيد أفلامه وأشهرها «ريح السد» و«صفائح من ذهب»، و«بناس»، «بنت فاميليا» وواجهت هذه الأفلام بعض الانتقادات داخل وخارج تونس، وعلى سبيل المثال اتهم فيلم «ريح السد» بالمبالغة في تجميل صورة الشخصية اليهودية لإرضاء جهات التمويل الفرنسية، ثم أخرج فريد بوغدير فيلم «الحلفاوين» (أو عصفور السطح) الذي حقق نجاحا كبيرا داخل وخارج تونس وحصل على جوائز هامة في عدد من المهرجانات الدولية، غير أنه واجه أيضا هجوما شديدا داخل تونس نفسها، ومن أبناء حي الحلفاوين الذي تدور فيه أحداث الفيلم، ويتناول موضوعه جانبا من تاريخه. وكان من أبرز الاتهامات التي وجهت الى «الحلفاوين» الاهتمام بتصوير الفولكلور والجوانب المثيرة الغريبة التي تعجب المشاهدين الاوروبيين، على حساب الحقيقة والواقع، مع تشويه صورة أهل الحي، حسب ما صرح به بعض أبناء الحي، الذين بلغ احتجاجهم حد رفع دعوى قضائية ضد الفيلم.

أزمة في مهرجان دمشق

في مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٩١، ثارت ضجة كبيرة بعد منع عرض خمسة أفلامتونسية بعضها من التمويل الفرنسي، من بينها «الحلفاوين» و«صفائح من ذهب»، واستند المنع الى ما وصف بأنه «شبهات سياسية صهيونية» في هذه الأفلام. ورغم عدم صدور بيان رسمي من إدارة المهرجان يشير صراحة إلى ذلك، أشار مروان حداد مدير عام مؤسسة السينما السورية في ذلك الوقت (وهي الجهة التي تنظم المهرجان) في ندوة انعقدت خصيصا في دمشق لمناقشة أسباب المنع، الى العلاقة بين التوجهات السياسية المناهضة للقضايا العربية والتمويل الأجنبي، وقال حداد: «... أما بالنسبة لفيلم «صفائح من ذهب» لنوري بوزيد، أؤد القول إننا لا نمارس وصاية على الأفراد، لقد دعوناه الى سورية وطلبنا عرض فيلمه بغض النظر عما أثاره فيلمه الأول. وعرض الأفلام مرهون بمشاهدتها، ولم يكن هناك غبار على الفيلم. لكن تبين أن مجموعة من الجهات شاركت في تمويله منها شركة هولندية تمول من مصرف يهودي. وإذا كنا نفصل بين اليهودية والصهيونية، لكننا نعرف الدور الصهيوني للمصارف اليهودية. لهذا السبب رأينا أن لا يعرض. لقد تحرينا الأمر بدقة ولدينا كل الاثباتات والمعلومات».

وأصدر الاتحاد الوطني للطلبة السوريين بيانا يرفض فيه التمويل الاجنبي للأفلام العربية ويحذر من مخاطره الخفية. وجاء في البيان: «نحن في الوطن العربي مطالبون بأن ندرك حقيقة «المشاركة» الأوروبية في إنتاج افلامنا، لأن هذه المشاركة

لا يمكن أن تكون دون هدف. المعلومات المتوفرة لدينا تشير الى أن اسهامات المراكز الأوروبية في انتاج دول العالم الثالث سينمائيا تتزايد... لكن ما هي نماذج هذا الاسهام؟ هذه الأفلام لم تحقق الانسجام الفكري للجمهور العربي حتى في تونس بل انها اتهمت بالغرائبية والانحراف باتجاه تحقيق رغبات المشاهد الاوروبي دون الأخذ بعين الاعتبار مشاعر العرب والاهانات التي توجه اليهم جراء ذلك».

كان الدينامو الأساسي وراء موجة الأفلام الجديدة في تونس المنتج السينمائي التونسي الراحل أحمد عطية، وكان يقوم بتدبير التمويل الأجنبي من خلال الانتاج المشترك أو بيع حقوق العرض لبعض محطات التلفزيون الفرنسية والإيطالية مسبقا. ويؤكد أحمد عطية أن هذه الجهات لم تمارس أي نوع من الضغوط عليه، وأنها تحترم المبدع ولا تتدخل في اختيار الموضوعات التي تتناولها الأفلام ولا في نوعيتها وتفصيلها. وهو نفس ما قاله وأكده كثيرا، يوسف شاهين عما كان يخرجه من أفلام، وردده أيضا غيره من السينمائيين ومن بينهم المخرجة التسجيلية المصرية المسقلة عطيات البنودي التي اضطرت امام الظروف الصعبة للانتاج السينمائي التسجيلي الى البحث عن تمويل خارجي وانتجت وأخرجت حتى الآن بالفعل ثلاثة أفلام من تمويل القناة الرابعة في التلفزيون البريطاني ومحطة «زد. دي. اف» في التلفزيون الالماني.



المخرج التونسي نوري بوزيد

والرأي الأقرب الى الدقة في هذا الموضوع يجب أن يأخذ في الاعتبار أن موضوع التمويل الغربي أو الفرنسي للأفلام لا يقتصر فقط على العالم الثالث، بل أن فرنسا- كما ذكرنا- تقوم ايضا بتمويل افلام في روسيا وكندا والسويد وغيرها، حسب سياسة ثابتة تريد أن تجعل من فرنسا القطب الأساسي في السينما الأوروبية وتحديدا في مجال التجارب السينمائية الطليعية التي لا يتحمس لها عادة المنتجون التقليديون. لقد مولت فرنسا على سبيل المثال فيلم «أوروبا» للدانماركي فان تراير، وفيلم «أورغا» و«حرقته الشمس» للروسي نيكيتا ميخالكوف، وفيلم «الطاهي واللص وزوجته وعشيقتها» للبريطاني بيتر غريناواي بل وكل أفلام غريناواي بعد هذا الفيلم أيضا، وفيلم «قمر الاغواء» للصيني تشين كايجي، وغيره من الأفلام الموجة الصينية الجديدة، ثم الموجة الإيرانية الجديدة. لكن الشرط الاساسي للتمويل هو أن يكون السينمائي نفسه موهوبا وعلى مستوى يضمن نوعا سمعة طيبة للطرف الفرنسي عند اشتراكه بفيلمه

في المهرجانات الدولية. والمعروف أن هناك لجنة مكونة من الخبراء السينمائيين وبعض المثقفين في قسم العلاقات الثقافية في وزارة الخارجية الفرنسية كان من بين أعضائها في التسعينيات، الناقد التونسي الطاهر الشريعة مؤسس مهرجان قرطاج السينمائي، هذه اللجنة هي التي تقرر بعد قراءة السيناريو المقدم من طرف المخرج تمويل الفيلم من عدمه.

أما أن أفلاما عربية من التمويل الفرنسي ساهمت في تشويه الصورة العربية حيناً، وأخضعت للقوالب والامطاط الفولكلورية مركزة على تصوير الجوانب السلبية في الحياة العربية، حيناً آخر، فهو صحيح أيضاً ولا يمكن إغفاله. إلا أننا لا نميل إلى تفسير ذلك في ضوء نظرية المؤامرة التي يتبناها البعض، فليس من الممكن أن يفعل بك طرف من الأطراف، ما لا تود أنت أن تفعله بنفسك. خصوصاً وأن السينما نشاط يختلف تماماً عن التجسس. والأمر يعود في المقام الأول، إلى السينمائي العربي نفسه، الذي يتصور - عن خطأ - أن وسيلته الوحيدة للحصول على التمويل أو الفرصة لتسويق فيلمه في فرنسا والغرب عموماً، تناول الواقع العربي من منظور الرؤية الغربية الاستشراقية التي قد تصل في كثير من الأحيان إلى النظرة الأحادية القاصرة بل والتزييف. والدليل على ذلك موجود يمكن العثور عليه في فيلم «الرجل المحجب» للمخرج اللبناني الراحل مارون بغدادي.

«الرجل المحجب» من الانتاج الفرنسي بنسبة ٩٠ في المائة. وقد صور بأكمله في باريس، وقام بالأدوار الرئيسية فيه نجوم السينما الفرنسية: ميشيل بيكولي وبيير جيرادو ولورا مارساك

وميشيل البرتيني، بالاشتراك مع بعض الممثلين اللبنانيين مثل فؤاد نعيم وكمال قصار وسونيا الشطي. ويروي الفيلم قصة طبيب لبناني قادم الى باريس من بيروت لكي يبحث عن ابنته الشابة «كلير» التي تركها وحدها منذ سنوات في باريس لكي يجنبها ويلات الحرب اللبنانية. وهو قادم هذه المرة وقد اعلن توبته ورغبته في نسيان الماضي البغيض الذي شارك في صنعه. لكنه مكلف بمهمة لا يملك منها فكاكا فقد كان عليه أن يدفع ثمن تركهم له يعيش في باريس. وقد وقع عقدا لحساب احد رجال الميليشيات اللبنانية الذي يتخذ من باريس مركزا لنشاطه ويدعى كسار. وموجب العقد يتعين عليه أن يقتل لحساب هذا الرجل شابا متطرفا يدعى كمال تمرد على قوانين عشيرته، والتحق بعالم باريس السفلي متخليا عن مهنته كقاتل محترف وأصبح يعمل في تجارة الافلام الجنسية والمخدرات والرذيلة. وعندما يلتقي الرجل بابنته لا يعلم انها ترتبط بعلاقة عاطفية مع كمال، لكنها تتطلع الى ابيها باعتباره ملها الأعلى متصورة أنه رجل شريف من اصحاب القضايا. لكنها تعلم بحقيقته من خلال شريط فيديو يعطيها اياه كمال حيث ترى والدها يمارس بيديه سفك الدماء، ويحاول الرجل بشتى الطرق استعادتها اليه ويبذل في سبيل ذلك أقصى ما يمكنه بل ويرفض ايضا قتل كمال..معرضا حياته للخطر بسبب تقاعسه عن تنفيذ المهمة.

ويمتلئ الفيلم بالكثير من الاشارات والغمزات الواضحة في محاولة لتوجيه الاتهام للتقاليد العربية والتعريض بالقيم الدينية الاسلامية والتركيز على العنف واعمال الانتقام والطابع القبلي

للصراع اللبناني والممارسات السلبية للعرب في باريس في نفس الاطار النمطي الذي تردده وسائل الاعلام الغربية باستمرار.

أما الفيلم التالي الذي أخرجه مارون بغدادي، وهو أيضا من الإنتاج الفرنسي، فهو بعنوان «خارج الحياة» ويدور حول مذكرات الصحفي الفرنسي روجيه أوك عن فترة احتجازه رهينة في بيروت لمدة ٣٦٢ يوما عام ٨٢ — ١٩٨٣. ورغم أن أجزاء كثيرة منه مصورة في بيروت بل وناطقة باللغة العربية، إلا أن موضوعه يبدو وقد صنع طبقا للمواصفات الشائعة في السينما الغربية حول موضوع الحرب اللبنانية. هنا نرى استخداما واضحا للقوالب والأنماط المألوفة في أجهزة الاعلام المصور في الغرب للتنظيمات الاسلامية الشيعية. ورغم أن الموضوع سياسي بالضرورة إلا ان الفيلم يركز أساسا على إبراز المأساة الانسانية التي تعرض لها الصحفي الفرنسي، وهو ما يجعل الفيلم يتوقف عند تقسيمة «الأشرار والأخيار»، أو بالأحرى يجعل اللبنانيين قتلة ساديين الى درجة النذالة المطلقة، والفرنسي ضحية بائسة لا يتمكن من الحصول على قسط من التعاطف من جانب خاطفيه رغم أنه يؤكد لهم طوال الوقت أنه يحب بلدهم كثيرا، بل ويتمادي في التدليل على حبه هذا فيغني احدى أغاني فيروز بصوته بالاشتراك مع أحد مختطفيه!



المخرج اللبناني مارون بغدادي

نموذج مارون بغدادي ليس من الممكن تعميمه بالطبع على كل الأفلام التي تصنع من التمويل الفرنسي، فمعظم مخرجي هذه الأفلام يعيشون في بلادهم لم يغادروها الى فرنسا، ويصورون أفلاما عن موضوعات تدور في بلادهم ويتم توزيعها اساسا في بلادهم وربما بعض الدول العربية أيضا. وهذا هو على سبيل المثال حال الأفلام المصرية الممولة من الطرف الفرنسي. وهي باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين، لم تثر أي اعتراضات على موضوعاتها. وقد قيل إن التوسع الفرنسي في تمويل السينما المصرية، جاء بعد أن تمكن مسؤولون مصريون من اقناع وزارة الثقافة الفرنسية بأن اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية في مصر. واستند هؤلاء المسؤولون في ذلك على استخدام الفرنسية الى جانب العربية في جوازات السفر المصرية. وكان هذا سببا كافيا على ما يبدو لكي يقتنع الفرنسيين بضم مصر الى قائمة الدول

الفرانكفونية التي تنطبق عليها بنود هذا النوع من الاتفاقيات الثقافية.

أما الفيلم الذي أعاد طرح موضوع التمويل الفرنسي، فقد جاء من تونس، وهو فيلم «البناس»، الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرج نوري بوزيد بعد «ريح السد» و«صفائح من ذهب». وهو شأن الفيلمين السابقين من انتاج المنتج التونسي أحمد عطية، لكن هذه المرة بمساهمة فرنسية رئيسية في التمويل، أي أنه من الانتاج المشترك بين تونس وفرنسا.

عنوان الفيلم «البناس» يشير الى الكلمة الانجليزية التي تعني التجارة والأعمال الحرة، لن هذا ليس النطق الصحيح لها بل النطق الدارج لرجل الشارع في تونس. وتكتسب الكلمة في مجتمع قائم أساسا على السياحة معنى يرتبط بالعمل الطفيلي المرتبط ببيع أي شئ الى السياح أو بمزاولة عمل لا يتوفر له رأس مال.

هذا اذن فيلم عن الآثار التي تركتها السياحة على الناس في تونس والتي تكتسب خصوصيتها من كون تونس بلد عربي فقير يعاني من تراكم الكثير من المشاكل الاقتصادية. لكن نوري بوزيد يقول في تقديمه للفيلم انه اراد الابتعاد عن تناول الآثار السياسية والاجتماعية لموضوع السياحة، مفضلا تناول المشكلة من الزاوية النفسية والثقافية التي ترتبط بالعلاقة بين الشرق والغرب، بين الفرد وتطلعاته الغامضة التي تودي به الى مصيره. فهل نجح بوزيد في تقديم موضوع مقنع مع هذا القدر من «التجريد» الذي اراده وكما يتضح من كلامه؟

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي شخصية شاب وسيم فارغ، يقوم بمزاولة الاحتيال على السياح الأجانب في مدينة سوسة التونسية، يبيعهم ما يرغبون فيه، من نفسه ومن الآخرين. هو متخصص في الايقاع بالنساء المتقدمات في العمر، يستخدم معهن حيلة يكررها دون ملل، حيث يدعي ان رسالة وصلته من صديقة له غير أنه لا يستطيع أن يقرأ، ويطلب من الضحية الوشيكة أن تقرأها له. والرسالة بالطبع تفيض بالغزل في قدراته الرجولية ووسامته وما الى ذلك، ومن هنا يتسلل هو الى قلب المرأة يبيعها الهوى لقاء المال. وهو من ناحية أخرى، يحلم بالهجرة الى اوروبا متخليا عن المجتمع الذي يجد نفسه يعيش على هامشه، ويأمل انه سيلتقي بامرأة تحقق له حلمه وتنتشله من تناقضاته واحباطاته.

هذا الشاب ويدعى «رؤفا» في الفيلم، متزوج من امرأة شابة حسناء (أو لايزال خطيبها). والمرأة تدعى «خومسة»..هي حلوة كالنسيم، تحبه في صمت وتغار عليه، وتتمنى ان يعتدل في سلوكياته ويعثر على مهنة مناسبة. الى هنا والفيلم يسير في اتجاه واضح الى حد ما. لكن شخصية أخرى أساسية تتدخل في مسار الأحداث هي شخصية «فريد» السائح الألماني الذي قضى على ما يبدو فترة طويلة في المدينة، لا يشغله من امرها سوى شئ واحد يتمثل في التقاط الصور لكل ما يصادفه. لا نعرف هل يحدث هذا على سبيل الهواية أم أنه يستخدم هذه الصور لبيعها للصحف، أم أنها حقا وسيلته للحصول على الصور النمطية المستقرة مسبقا في خياله عن ذلك «الشرق» الغامض بتقاليده المختلفة وكائناته الغريبة. هذا الجانب ايضا

غير واضح في سياق الفيلم تماما. وسرعان ما يتعلق هذا الرجل بـ «خومسة»، يطاردها بسيارته في كل مكان تذهب اليه، يدلف ورائها داخل أزقة السوق القديم للمدينة، يلتقط لها الصور، ثم يقوم في مسكنه بتكبيرها وتعليقها على الحائط على طريقة المصور في فيلم انطونيوني الشهير «انفجار».



لقطة من فيلم «البناس» لنوري بوزيد

وفي الفيلم أنماط أخرى لأطفال يمارسون «البناس» على طريقتهم الخاصة، أو بالأحرى يتعلمون من «روفا» قواعده، أحدهم وهو بالمناسبة شقيق «خومسة» يرافق السائح الألماني ويرشده الى الأماكن التي يريد الدخول اليها. هذا الرجل - المصور يتعرض في بعض الاحيان للمتعب سبب جرأته في اقتحام التقاليد والقيام بتصوير النساء، بل يجعله المخرج يتمادى في

أحد المشاهد عندما يقتحم منزلا تقوم فيه النساء بممارسة «الزار» على الطريقة الشرقية المعروفة، في مشهد ينضح بما نطلق عليه «بيع الفولكولور»، أي المتاجرة بالمناظر الغربية «الكزوتية» التي تعشقها العين الغربية عن الشرق. وهو طابع الكثير من مشاهد هذا لفيلم.

وخلاصة القول أن «خومسة» رغبة منها في الانتقام من زوجها السائر في الفراغ «روفا»، أو ربما لابتزاز مشاعره تجاهها، تقيم علاقة غامضة مع الألماني «فريد»، تركب معه سيارته، وتذهب الى منزله، حيث يلتقط لها المزيد من الصور، ثم تتركه وتهرب لتلتحق بالنساء في حلقة «الزار»، ثم تعود اليه.. وهكذا الى ان ينتهي الفيلم بها وهي تسير وحدها على شاطئ البحر، بعد ان قررت على ما يبدو التخلي عن ماضيها بأكمله. ولا يتوصل «روفا» الى مكان زوجته، ويتخلى عن طموحاته الخاصة في السفر، بل ويبدو لنا ايضا انه لن يستطيع الاستمرار في «البناس». لكننا نرى في اللقطة الأخيرة من الفيلم الطفل «نافيت» شقيق خومسة، وهو يغني على الشاطئ اغنية تشير الى استمراره في نفس الدوامة..دوامة «البناس»، رمزا لما يمكن ان يكون مصيرا للجيل الجديد.

ليست هذه خيوط قصة يرويها الفيلم، فلا قصة هنا على طريقة نوري بوزيد الذي يجد في رواية قصص في السينما عارا ما بعده عار، فهو من المتمسكين بسينما التداعيات الذهنية، واذا كان بوزيد قد نجح في صياغة الموضوع في فيلميه السابقين لأنهما كانا مستمدين من السيرة الذاتية له، فقد

فشل في «البزناس» حيث حاول ان يصور شذرات من حياة الهامشيين واساليهم في الاحتيال، دون التعامل مع الجوانب الأخرى التي ترتبط بالضرورة بالموضوع الذي يتناوله، اي بما يحدث في المجتمع من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية.

وليست هذه محاولة من اي نوع لفرض رؤية معينة على المخرج، فمن حقه بالطبع ان يختار الاسلوب الفني الذي يروق له. غير أن نوري بوزيد لم ينجح حتى في تحقيق قدر من العلاقات الذهنية بين اللقطات والمشاهد القائمة على التداعي في فيلمه، فالفتاة تدخل الى منزل الالماني، ثم ينتقل الفيلم الى لقطة لروفا مع امرأة على الشاطئ مثلا، ثم نعود فنجد الالماني وقد عاد الى الفتاة بعد أن كان ان اختفى في الداخل، ثم تنتقل الى نساء في حلقة زار.. وهكذا دون ان ندري اي نوع من العلاقات الذهنية والنفسية اراد بورزيد أن يجعل المتفرج يتأمل!

من ناحية المونتاج هناك مشاهد عديدة زائدة عن الحاجة، لأنها تكرر لما قبلها، ومشاهد أخرى في حاجة الى اعادة ترتيب حتى يصبح لها معنى في السياق العام للفيلم. واذا كان بوزيد يسخر في كل احاديثه ومقابلاته الصحفية من أسلوب المبالغة السائد في المسلسلات التلفزيونية، فقد لجأ هو الى استخدام المبالغات الساذجة في حوار فيلمه المفتعل البعيد كل البعد ليس فقط عن الواقع وعن الطريقة التي يتحدث بها الناس من الشرائح البسيطة في ذلك الواقع، بل انه قام بوضع حوار لا يتفق مع طبيعة الشخصيات مما جعلها جميعا تبدو كما لو

كانت صادرة من ذهن مخرج مثقف اسقط من عنده كلمات وافكار تدور في تفكيره الشخصي. والا كيف يمكننا قبول عبارات من نوع : انني ابيع الاحلام الصغيرة..لقد اتيت من الف ليلة وليلة» على لسان بائع الهوى البائس «روفا» في الفيلم؟!

من ناحية، أراد بوزيد أن يجعل من فيلمه تأملا حرا في الانعكاسات النفسية لمجتمع السياحة على الفرد، لكنه من ناحية أخرى سقط، ليس فقط في شباك «مصيصة الفولكولور»، بل وفي الترويج السياحي في استخدامه وتركيزه للكاميرا على كل ما هو غريب ومثير للعين الاستشراقية في الحوائط والأسقف والمغازل والبيوت والأسواق والجداريات، حتى بدا الكثير من لقطات فيلمه اقرب الي البطاقات السياحية المزوقة.

ازدواجية اللغة

في فيلم «البناس» أيضا عودة الى ازدواجية اللغة، فنصف الحوار تقريبا بالفرنسية، وهو ما يبرره من وجهة نظر المخرج استخدام الشخصيات الاجنبية في الموضوع. لكن المبرر الحقيقي ربما كان يتمثل في فهم بوزيد لمقتضيات الانتاج المشترك مع فرنسا. لقد كنا نظن ان الفيلم التونسي تخلص الى الابد من تلك الازدواجية التي تجعل منه كيانا غريبا ليس فقط بالنسبة للمشاهدين العرب، بل للمشاهدين التونسيين انفسهم.

أما القول بأن الفيلم يقوم بتعرية الازدواجية التي تفصم شخصية الشاب «روفا» بين الشرق والغرب، بين القيم

والتقاليد العربية التي يراها بوزيد متممة، وبين قيم التحرر الذي يمارسه الشاب في حياته الخارجية أي خارج المنزل دون ان يستطيع التخلي عن احساسه الشخصي بالخوف مما يمكن ان يحدث للفتاة التي ارتبط بها، فهو قول يفتقد الى التجسيد في فيلمنا هذا بسطحيته وشخصه التي تسبح على سطح الصور السريعة المتعاقبة المختلطة التي لا نتصور انها ستصل الى المشاهدين.

حالة نوري بوزيد هي نفس حالة سينمائيين آخرين يبحثون حثيثا عن الاستمرار في العمل، لكن فرصة العمل ومواصلة الانتاج محدودة في اطار الظروف الخائفة المفروضة على السينما العربية، بفعل شروط السوق التي لا وجود لها عمليا، ومحدودية رأس المال الراغب في اقتحام مجال «صناعة» الأفلام. ولذا يتجه هؤلاء الى الطرف الأقوى (ماليا) في المعادلة، أي الطرف الفرنسي. ومن حق صاحب المال الذي يستقبل هذه الأفلام في سوقه ويعرضها على جمهوره أن يضع أحيانا بعض الملاحظات، ولن نقول الشروط حتى ننأى بأنفسنا عن نظرية المؤامرة. هذه الملاحظات المشار اليها تتعلق بالاستقبال الفرنسي لبعض المفاهيم والرموز في ثقافتنا، وقد لا تتوافق بالضرورة مع مفاهيم الثقافة الفرنسية. وقد كتب الفرنسيون ملاحظاتهم على سيناريو فيلم «عرق البلح» لرضوان الكاشف، وطالبوا ببعض التعديلات بدعوى تفسير الرموز الأسطورية التي يتناولها السيناريو بطريقة تجعلها أكثر قبولا من الجمهور الفرنسي المفترض للفيلم. واعتذر الفرنسيون عن تمويل مواضيع أخرى تخرج تماما عن اطار «السينما الغرائبية العربية» وأفلام «لعنة

الواقع»، و«بيع الفولكلور» و«تصدير التخلف»، والأقواس كلها من عندنا.

صمت القصور

لكن ليست كل الأفلام الممولة من الطرف الفرنسي كما قلنا تخضع بالكامل للتصورات «الفرنسية» عن الثقافة العربية طبقا للقوالب والانماط الثابتة التي تتردد كثيرا في الاعلام الفرنسي عن العالم العربي، فهناك افلام أخرى نجحت في الافلات من تلك المصيدة وقدمت رؤية صادقة تعبر عن فكر وثقافة صانع العمل دون ان تتراجع في الطموح الفني. من هذه الأفلام مثلا الفيلم التونسي «صمت القصور» - وهو الفيلم الروائي الأول لمفيدة التلاتي - الذي يمكن القول بثقة إنه أعتبر بداية مرحلة نمو جديدة في السينما التونسية الجديدة. هنا نرى كيف تحررت هذه السينما من قوالب أفلام النخبة، دون أن تسقط في سطحية الافلام التجارية. وهو تحرر لا يخضع لأي نوع من المعادلات كما قد يرى البعض، فالفن الصادق المعبر الأصيل لا يخضع في الواقع لأية معادلات، بل يكون تعبيرا صادقا عن رؤية الفنان لنفسه، لبيئته، وللعالم. هذا التعبير الذي يصل في «صمت القصور» الى البلاغة الشاعرية دون افتعال، والى البساطة الطبيعية دون الوقوع ابدا في التبسيط.

إنه فيلم عن الماضي وعن الحاضر، عن المرأة ولكن ايضا عن المجتمع ككل في فترة النضال الوطني من أجل الاستقلال في

تونس المعاصرة. ورغم كونه عن المرأة، آلامها واحباطاتها في مجتمع واقع تحت السيطرة مرتين: مرة من خلال الاستعمار الأجنبي المباشر، ومرة أخرى من خلال سيطرة طبقة البكوات ذات الأصول التركية على البلاد والعباد معا، الا أنه ليس واحدا من تلك الأفلام التي يطلق عليها «الأفلام الوطنية» التي تتصف عادة بالدعائية والديماجوجية الساذجة، لكنه فيلم يمتزج فيه السياسي بالاجتماعي بالأخلاقي بالتعبير الأنثوي عن الواقع. انه بالتأكيد أحد أعمال حجر الزاوية في سينما المرأة اذا جاز استخدام هذا المصطلح.



لقطة من فيلم «صمت القصور» ١٩٩٤

مفيدة التلاتلي تتحدث بهمس ورقة، عن الكبت الاجتماعي وتجسده من خلال صور رمزية رقيقة تتمثل في عشق فتاة مراهقة تنتمي الى طبقة الخادومات في قصر من قصور الارستقراطية التونسية الغابرة، للموسيقى والغناء. العود هو رمز للتعبير الحر عن النفس، وهو في الوقت نفسه وسيلتها للهروب من السؤال المرعب الذي يلح عليها: من هو والدها؟

هل هو واحد من أولئك الأمراء الذين تراهم في الطابق العلوي، طابق السادة في القصر؟ وما الذي ترى قد حدث بين أمها وذلك الأرستقراطي الذي تراه يعطف عليها من دون الجميع، ولماذا تبدو أمها دائماً مهمومة حزينة كسيرة النفس والخاطر؟

ان ما لا تعرفه هي أن الهاجس الذي يسيطر على الأم دوما هو كيف تستطيع أن تجنب ابنتها المصير التعس الذي انتهت هي اليه: مصير الذل والهوان في خدمة السادة والخضوع لنزواتهم دون أن تملك بحكم وضعيتها الاجتماعية التي عهيا اقرب الي العبودية، ردا لها أو قدرة على التمرد عليها.



مفيدة التلاتلي

هذه الأفكار تعبر عنها التلاتلي دون شعارات عن التناقضات الطبقيّة والنضال الاجتماعي على طريقة سينما الستينات التي

اطلق عليها الناقد الفرنسي غي انبييل «السينما النضالية»، بل تعبر عنها أولا من خلال أسلوب السينما الرصينة التي تعود إلى الشكل الروائي مع استخدام تعدد الأزمنة دون تداخلها، ومن خلال الاستخدام المكثف للرمز والتأني الشديد في القطع من لقطة إلى أخرى، والاستخدام الفعال إلى أقصى درجة للمكان (معظم مشاهد الفيلم تدور داخل ديكور القصر). كل هذا بالطبع مع خلفية مميزة جدا للموسيقى تبرز في لحظات التعبير عن كوامن البطلة الصغيرة التي تنمو مشاعرها تدريجيا، إلى الصدارة.

«صمت القصور» هو فيلم عن العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، لكنه أيضا فيلم عن العلاقة بين المرأة والمرأة من خلال العلاقة المنسوجة ببراعة هنا بين الأم والابنة. وعلى الرغم من العديد من لحظات التعبير الميلودرامي، إلا أن الفيلم يصمد بتماسكه الفني للمقارنة مع أفضل إنجازات السينما الحديثة في عالمنا.

لكن أهم ما يميز هذا الفيلم أنه بأناقته ورقته وإيقاعه الداخلي الخاص، يتعد ببراعة عن السقوط في شباك مصيدة الفولكلور كما يتعد عن الظلال المعتادة التي تشوب الصورة العربية وتسعى عادة إلى إرضاء ومغازلة النظرة الاستشراقية الزائفة عن ذلك الشرق الغرائبي الخاضع خضوعا مطلقا للعاطفة على حساب العقل والمنطق.

والاختيار متروك أولا وأخيرا للفنان السينمائي نفسه!

سينما مشرق.. سينما مغرب

اتخذ ذلك الصراع العلني الفاضح والفادح بين السينما المصرية والسينما التونسية، والذي وصل الى مستوى من التخطيط والتوتر وزرع الأحقاد، بصورة لم يحدث لها مثيل، اتخذ ابعادا عميقة منذ انتهاء دورة مهرجان دمشق السينمائي في نوفمبر ١٩٩١. ففي المهرجان المشار اليه، تعرضت الأفلام التونسية للمحاكمة والمنع من طرف القائمين على المهرجان، وتردد ان ضغوطا «عليا» مورست من أجل منع عرض افلام «صفائح من ذهب» لنوري بوزيد و «الحلفاوين» لفريد بوغدير، و«طوق الحمامة المفقود» للناصر الخمير، و«شيشخان» لمحمود بن محمود وفاضل الجعاييبي، و«شاشات الرمل» لرانده الشهال. وان كان الامر المؤسف ان بعض المشاركين في المهرجان ساندوا المنع ومنهم مثقفون وسينمائيون سوريون الى جانب المخرج المصري الكبير (الراحل) صلاح أبو سيف الذي لم يؤيد المنع لكنه تراجع عن التوقيع على بيان شجبه، والممثلة فردوس عبد الحميد التي تحدثت صراحة تأييدا للمنع بدعوى شبهة ارتباط هذه الافلام بالصهيونية.

والموقف البدئي والواضح للكاتب تجاه هذه القضية، ينطلق من القناعة التامة بأن الأفلام التونسية التي تعرضت للمنع هي جزء من حركة السينما العربية الجديدة التي بشرنا ونادينا

بوجودها منذ السبعينيات، وأن الأفلام التونسية، الى جانب الجزائرية والسورية والمغربية وأفلام التيار الجاد أو «المختلف» في السينما المصرية، تنتمي الى بعضها البعض وتحسب علينا جميعا ولنا. وبالتالي فالواجب يحتم على الناقد العربي الذي يتصدى للكتابة عن كل هذه الافلام دون تفرقة بين تونسية ومصرية وغيرها، ويعتبر نفسه - على نحو ما - «مسؤولا» عن تقويمها، أن يرفع صوته عاليا محذرا عندما يمتد الأمر الى نوع من المهاترات والتشويش، الذي يعكس عودة الى التشرذم ونزعة لدى بعض المثقفين العرب - أو من هم محسوبون كذلك - الى اعتناق القيم والافكار العشائرية القبلية الانعزالية والترويج لها استنادا الى أوهام وخيالات شوفينية ضيقة، تنتهي بالضرورة الى العنصرية وتعميم الحكم على شعب بأكمله بالجهل لأنه لا يجيد لغة اجنبية اجادة تامة كما تجرأ أحد الكتاب الذين شاركوا في ملتقى السينما والرواية في الدار البيضاء (فبراير ١٩٩٢) دون أن يدرك مدى ما في هذا القول من تغافل وغفلة عن موضوع الاستلاب المزدوج الذي يوصل البعض بالضرورة الى «كراهية الذات العربية»، أو الى الفاشية التي تجعل البعض على غير استعداد الا لسماع صوته «غير العذب» وحده، وانكار حق الآخر في ابداء الرأي، حتى أن المرء بات يخشى أن يستيقظ ذات صباح على نشوب حرب بمسلحة بسبب الصراع على الساحة السينمائية العربية.. الضيقة جدا على أي حال!

وفي الندوة التي عقدها المخرج التونسي محمود بن محمود قال انه يعتبر السينما المصرية العدو الاساسي بالنسبة له الآن. وقال ناقد سينمائي مغربي ان حساسيته تجاه مصر زادت

بسبب أن المصريين لا يعرفون كيف يتحدثون عن سينماهم لأنها سينما متخلفة. وردد المخرج التونسي نوري بوزيد في تصريحاته المتكررة في الصحافة أن النقاد المصريين لا يمكنهم تقبل افلامه لأن هذا معناه الاعتراف بفشل السينما التي تصنع في بلدهم والتي مر عليها عشرات السنين دون ان تتجاوز مرحلة الطفولة.. بل وكان الأمر قد وصل الى درجة أن المخرج الجزائري الأخضر حamina، صرح قبل سنوات أن السينما المصرية تتحمل ايضا مسؤولية هزيمة يونيو ٦٧!

والحقيقة ان تلك «الموضة» من الهجوم، التي يعتبرها البعض جواز مرور بالنسبة لهم الى العالمية والى الحداثة والتحضر، أو على صعيد آخر، مدخلا للتباكي واستدراة الشفقة والتعاطف من جانب الجمهور على افلامهم التي يصنعونها بالصدفة، ما هي سوى نغمة مكررة ومموجة سئما الاستماع اليها منذ نهاية السبعينيات، دون ان نتصدى لها بموضوعية وصراحة تحسبا لحساسيات لا يقيم لها وزنا اولئك الذين يتشبثون بها.

وهذه الظاهرة ارتبطت بالموعة التي اجتاحت الاعلام العربي عام ١٩٧٨ واستمرت لسنوات، بعد توقيع اتفاقات كامب ديفيد وبروز دعوة الى عزل مصر أو البحث عن بديل لها، وانعكس هذا بالطبع على الجانب الثقافي، وتبنى هذه الدعوة نفر من المثقفين العرب الذين أخذوا يهيلون التراب على كل منجزات الثقافة المصرية دون أدنى قدر من تزييب الضمير، ناسين أو متناسين انهم انما كانوا يهدمون جزءا اساسيا من ضميرهم الثقافي نفسه.

أما الصراع المفتعل بين السينمائيين التونسيين والمصريين فقد اتخذ طابعا أكثر حدة واستمر حتى بعد أن هدا الضجيج الذي أثاره البعض. وربما يكون من الضروري الدعوة الى «فض الاشتباك» السينمائي هذا من خلال مائدة مستديرة تضم السينمائيين المصريين والتونسيين وغيرهم لمناقشة الخلافات مناقشة تستند الى اسس، بهدف رصد الاسباب اذا وجدت وتحليل النتائج والمواقف ثم ازالة كل لبس أو وهم قائم على أرضية زائفة، بدلا من ترك الأمور تتدهور خاصة بعد ان كادت تتكسر تقسيمة «سينما مشرق.. سينما مغرب» التي يروج لها البعض عن خبث، ولا يملك المرء هنا سوى ابداء ازدرائه الشديد لها!

ودعونا نرصد هنا بعض النقاط المطروحة من وجهة نظر أصحابها، قبل أن نتناولها بالتحليل:

1 - يرى السينمائيون التونسيون يرون أنهم يصنعون أفلاما متقدمة تحظى بالاعتراف في المهرجانات الدولية، لكن «القاهرة» لا ترغب في عرضها عروضاً عامة تجارية كما تفعل تونس - او بالأحرى كما كانت تفعل بالنسبة لعرض الافلام المصرية قبل عام ١٩٨٦ حيث منع عرض هذه الافلام في القاعات التونسية حتى اليوم.

2 - السينمائيون التونسيون يعتقدون ان المخرجين المصريين مدللون، فهم يحصلون على فرص كبيرة لصنع عشرات الأفلام، تساندهم في ذلك السوق العربية التي يقولون انهم (أي المصريين) يسيطرون عليها، بينما يرغبون هم في اقتحام هذه

السوق والوصول الى الجمهور رغبة في الحصول على فرص مساوية للانتاج والاستمرار في العمل.

3 - يرى بعض السينمائيين المصريين من جهة ثانية، أن الأفلام التونسية هي أفلام مستغربة، أي تسيطر عليها أنماط غريبة، وأن أساليبها لا تتناسب مع ظروف السوق في الوقت الحالي وخاصة السوق المصرية، حيث يمكن ان يسقط الفيلم التونسي اذا ما تم توزيعه تجاريا في القاهرة وتنتج عن ذلك خسارة فادحة للموزع ولسمعة الفيلم التونسي نفسه.

4 - يرى صناع السينما الأخرى الجادة في مصر أن هناك حملة ظالمة ومستمرة عليهم وعلى أفلامهم تصل الى ذروتها كل عامين خلال انعقاد مهرجان قرطاج السينمائي، وأن المثقفين والسينمائيين التونسيين يساوون بين هذه الأفلام الجيدة المتميزة وبين أفلام النتاج السائد (التجاري) في السينما المصرية. ويدللون على ذلك بعدم حصول أي فيلم مصري على جائزة مهرجان قرطاج طوال ٢٤ عاما (كان أول فيلم مصري ينال تلك الجائزة هو فيلم «ميكروفون» لأحد عبد الله (٢٠١٠)، رغم أنهم يذهبون بانتظام لعرض أفضل ما عندهم. ويبررون ذلك بـ «غيرة» السينمائيين التونسيين من مستوى الأفلام ورغبتهم في استبعادها ولفت الانتظار الى الأفلام التونسية وحدها بديل حصول «ريح السد» و «الحفاوين» و «صمت القصور» على الجائزة الكبرى في دورات شبه متتالية من دورات مهرجان قرطاج. ومن هنا كانت مقاطعة السينمائيين المصريين من هذا الفصيل للمهرجان في دورة عام ١٩٩٤. من ناحية أخرى وفي سياق الحديث عن

«الغيرة» يتهم السينمائيون التونسيون نظرائهم المصريين بالغيرة من أفلامهم بسبب ارتفاع مستواها ونجاحها في المهرجانات الدولية، بل إن نوري بوزيد انتقل في أحاديثه، من الحديث عن «غيرة السينمائيين المصريين» إلى الحديث عن «غيرة النقاد المصريين» بسبب عجز سينماهم وفقرها!

5 - يرى السينمائيون المصريون من المنتمين للاتجاه الذي تطلق عليه «السينما الأخرى» أو الحديثة المجددة، أن هناك رغبة مبيتة في تشويه السينما المصرية وتبرير المقاطعة التونسية لها، استنادا على أساس غير سليم وهو وجود ما أطلق عليه البعض في تونس «مؤامرة مصرية» ضد الافلام التونسية في دمشق، بينما الحقيقة ان كلا من فردوس عبد الحميد وصلاح ابو سيف كانا يعبران عن مواقفهما الشخصية، وهو أمر لا يمكن لهؤلاء الاثنان سوى الاعتراف به. والمؤكد في نفس الوقت أن المشاركين من السينمائيين والنقاد في مهرجان دمشق السينمائي ومنهم داود عبد السيد وكمال رمزي ونبهة لطفي وأسماء البكري وكاتب هذه السطور، وقفوا جميعا وبشدة ضد المنع، وطالبوا علنا بضرورة السماح بعرض الأفلام التونسية، بل ان د. رفيق الصبان رفض ما تعلل به مروان حداد مدير مؤسسة السينما السورية في المؤتمر الصاخب الذي عقده، وقال كيف يمكن القول بأن هذه الأفلام منعت في القاهرة بينما الحقائق تؤكد أن «الحلفاوين» عرض ٦ مرات في مهرجان القاهرة وقام د. الصبان بنفسه بعرضه في اكاديمية الفنون عدة مرات، وعرض مهرجان القاهرة فيلم «صفائح من ذهب» ثم طلبت ادارة المهرجان المشار اليه (أي مهرجان القاهرة) فيلم «طوق الحمامة المفقود»

لكي تعرضه عروضاً عامة في إطار المهرجان في سنة تالية.

أرى أن الواجب يحتم تناول هذه الاشكالية المفتعلة بأكبر درجة من الوضوح والصراحة مهما كان في تلك الصراحة من ايلام للبعض سواء من هذا الطرف أو ذاك، فقد وصلت الأمور الى درجة من الابتذال في البكائية والسلوكيات المشينة لأصحابها حقاً. وقد يكون من الضروري هنا أن اسوق بعض الملاحظات التي أتمنى أتصل الى كل الأطراف :

اولاً: لا أرى كما يرى البعض، ان تقسيمة «مشرق - مغرب» تستند الى أي أسس حقيقية أو مقبولة - ولا اقول علمية - والا فلماذا مثلاً تستبعد السينما السورية من «الصراع»؟ والمعروف ان اغلب تجارب السينما السورية تنتمي لنفس التيار الجديد في السينما العربية عموماً الذي يمثله مخرجون من مختلف الاجيال والبلدان: يوسف شاهين، شادي عبد السلام، توفيق صالح، داود عبد السيد، عاطف الطيب، علي بدرخان، محمد خان، محمد ملص، اسامة محمد، سمير ذكرى، نوري بوزيد، فريد بوغدير، المنصف ذويب، مرزاق علواش، محمد شويخ، جيلالي فرحاتي.. وغيرهم كثيرون.

ثانياً: ان النظرة الموضوعية للقضية سوف تكتشف بسهولة تامة أن ظروف عمل أبناء التيار الجاد في السينما المصرية أكثر مشقة بالضرورة من ظروف عمل الآخرين، فهؤلاء يتعرضون لقمع لا مثيل له تمارسه السوق بقوانينها المعروفة مما يجعل صنع عمل مختلف عن الاعمال المصنوعة طبقاً لمواصفات التوزيع، امراً شديداً الصعوبة، وهنا تصبح النظرة الأحادية

الضيقة الى السينما المصرية خطأ قاتلا. فليس صحيحا ان هناك تدليلا يتمتع به كل العاملين في حقل السينما المصرية، ويكفي ان نأخذ حالة المخرجين علي بدرخان وداوود عبد السيد، وهما من خريجي معهد السينما عام ٦٧. فخلال اكثر من ثلاثين عاما، لم يصنع كل منهما الا خمسة أفلام روائية. ويضطر خيري بشارة الآن الى تقديم التنازل تلو الآخر للاستمرار في العمل بينما لم يقدم مجدي احمد علي (خريج ١٩٨٠) سوى فيلمين روائيين حتى الآن ورضوان الكاشف (خريج ١٩٨٢) ايضا فيلمين !

ثالثا: ان فكرة ضرورة توزيع الأفلام التونسية في مصر قبل القبول بعودة الافلام المصرية الى تونس هي فكرة غير عملية بل وتندرج في اطار الافكار «الانتقامية» القائمة على النزعة القبلية، الخاسر فيها هو السينمائي الجاد والمشاهد ايضا في كل من مصر وتونس. واذا كان التونسيون ينفرون من عرض الأفلام التي يرون أنها تنتمي للسينما التجارية السائدة فماذا فعلوا لمساندة السينما الأخرى الا أنهم وضعوها في نفس السلة وعمموها الحكم على كل ما يصدر عن السينما المصرية ووصفوه بالتجارية والهبوط، بل ووصلت نزعة العدا الى كل ما يمت للثقافة العربية في مصر، الى اقصاها من خلال ما ينشر بانتظام في الصفحات الثقافية في الصحافة التونسية، تحت تصور أن هناك رغبة مبيتة في مصر لاجهاض السينما التونسية وعدم الاعتراف بها أو التقليل من شأنها.. وكلها آراء تصدر عن جهل وعن تعصب مقيت وسذاجة فكرية لا شك فيها.

ولا شك أن من مصلحة تيار السينما الجديدة في مصر عرض

الأفلام التونسية في القاهرة وهذا ما يصرح به علنا السينمائيون المصريون من الجيل الجديد، لكن هل هذا أمر في يستطيع تحقيقه شاهين وعبد السيد ومحمد خان وعلي بدرخان وغيرهم، أو حتى في النقاد الذين بشروا قبل عهود بالتيار الجاد في السينما العربية واعتبروه قضيتهم ولا يزالون؟

المؤكد أن هناك سوقا ضاربة تفرض شروطها على الفيلم المصري، وعلى الفيلم العربي عموما. ونجاح الفيلم التونسي في خلق سوق أخرى موازية داخل تونس أولا، بل وداخل بلدان المغرب العربي، ونجاح الفيلم الجزائري والمغربي الذي لا يخضع لضغوط الفيلم المصري الجاد، في نفس الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة في المستقبل، الى خلق سياسة عملية للتوزيع والتبادل السينمائي العربي على أسس واقعية وموضوعية. اما التذرع بالعاطفية في هذا المجال كأن يقال مثلا: اذا كنا كلنا عربا فلماذا لا يساعد السينمائي المصري الافلام التونسية ويفرضها في السوق المصرية، فهذا كلام لا يأخذ في الاعتبار الأمر الواقع. ورفض الأمر الواقع قد يكون جذابا، لكن من الضروري أن يملك المرء وسيلة فالواقع انه يصعب جدا الحديث عن تبادل سينمائي على اساس المعاملة بالمثل فيما يخص السينما قبل تحقيق الشروط الضرورية لذلك، بل وقبل تحقيق نوع من التكامل في المجال الاقتصادي بين الدول العربية عموما.

ما نملك الآن أن نفعله، وهو في أيدينا بالفعل، هو أن نكف أولا عن التشكيك في بعضنا البعض واطلاق التعميمات والادعاءات وخلق المواقف السياسية للأنظمة، بأحكامنا على الأفلام.

ولا شك أننا في حاجة أيضا الى الاقتناع بأن أفلامنا العربية الجديدة، في مصر وسورية وتونس والمغرب ولبنان والجزائر، تنتمي لنا جميعا وننتمي نحن لها بسلبياتها وإيجابياتها.. وأن شن الحملات القائمة على أسس الجنسية والحكم بالادانة على عمل سينمائي لأنه يظهر في نطاق سوق معين، يقابل الحكم بالخيانة على كل من ينتج فيلما من الانتاج المشترك مع دولة أوروبية وكلها احكام تفتقد المنطق والعقل والعلم والوعي.

وعلى من يريد أن ينصب نفسه حكما أن يتأمل في تفاصيل الصورة وتعقيدها وأن يرى أيضا تناقضاتها، ثم ينحاز في النهاية الى التيار الذي يمثله ويعبر عن فكره سواء كان على هذا الجانب أم ذاك.

المطلوب ان يتبنى مهرجان قرطاج الدعوة الى خلق حوار جاد وعملي بين السينمائيين العرب بعيدا عن الحساسيات وفي اطار برنامج حقيقي يهدف الى ازالة سوء الفهم والتفاهم المتراكم والسعي الى تحقيق التبادل الثقافي في ميدان السينما، بدلا من تكريس القطيعة والخلافات بالمزيد من الاتهامات والأقاويل!

(هذا الفصل كتب عام 1995 ورأيت الإبقاء عليه كوثيقة تاريخية من دون أي تعديل في الطبعة الجديدة من هذا الكتاب).

تطور وتدهور صورة البطل الشعبي في الفيلم المصري

يحتفل تاريخ السينما المصرية بالكثير من الإنجازات: حركة سينمائية كانت تمر بشتى الاتجاهات والتيارات، مخرجون ومصورون ومونتيرون على مستوى عال يضارع أفضل المستويات العالمية، ممثلون اكتسبوا خبرات كبيرة متنوعة وثرية في الوقوف أمام الكاميرا، وتقنيون أتقنوا «الصنعة» وقطعوا أشواطاً كبيرة في مجال الابتكار والخلق والإبداع، وثرات كبير من الأفلام التي تبدى فيها شتى الأفكار، وتنوع الأساليب. صنع السينمائي المصري الفيلم الاستعراضي والتاريخي والبوليسي والاجتماعي والسياسي والخيالي، من الميلودراما إلى الواقعية، ومن التقليدية إلى الحداثة. كثير من السينمائيين نجحوا في صنع بصماتهم الخاصة المميزة، وابتكاراتهم، وتركوا تأثيرهم الكبير في المحيط السينمائي داخل مصر وخارجها. ولعل أكبر ما حققته السينما المصرية من نجاح يكمن في قدرتها على ابتكار «شيفرة» خطابية خاصة، أصبحت وسيلة «مضمونة» للتخاطب بين السينمائيين والمشاهدين، أو بين الفيلم - كوسيط، والجمهور كمتلقي. تكونت تلك اللغة الخاصة أو «الشيفرة» المميزة في لغة التخاطب والتي تستند إلى الثقافة الشعبية، عبر أعمال كثيرة صنعتها أجيال من المبدعين والسينمائيين، تأثرت بالسينما في الشرق والغرب، لكنها نجحت في خلق «خيالها الخاص» الذي يستطيع

المشاهد أن يتعرف عليه ويتمثله ويجد نفسه في داخله. قد يدور هذا الخيال حول «الحكاية» أو رواية قصة، تحتوي على الصراعات بقدر ما تحوي من دروس وعبر أخلاقية واجتماعية، مع تقديم هذه «الرؤية» في إطار من التزويق والمشهيات والمشاهد المثيرة التي تشد المتفرج وتجذب به داخل «الحلم» الذي ينتهي عادة نهاية سعيدة. ورغم أن هذه النهاية السعيدة أصبحت معروفة سلفاً، إلا أن الجميع كان يتطلع إليها وينتظرها. كان الجمهور العام الذي يشتري تذاكر الدخول إلى دور العرض يتكون في معظمه من أبناء الطبقة الوسطى بشرائعها المختلفة، بحكم التوجه الفكري لصناع تلك الأفلام، والاستعداد الطبيعي لدى جمهور الطبقة الوسطى للتعامل مع ذلك «الخيال المصور المتحرك» كسلعة لا غنى عنها للتسلية، بل وكإطار للمعرفة بما يدور في المجتمع أيضاً، ولو على مستوى المتخيل. كان هذا الجمهور يشد معه جمهور الطبقات الأدنى الأكثر شعبية. وكانت تلك الشريحة الثانية من الجمهور تتماثل مع «أبطال» بعينهم من نجوم «الترسو»، دون أن يمنع هذا من تماثلهم أيضاً مع نجوم من أبطال الطبقة الوسطى حتى في شريحتها العليا (شخصيات الأبطال التي قدمها يحيى شاهين وأنور وجدي وكمال الشناوي وأحمد مظهر وعماد حمدي ثم شكري سرحان وعمر الشريف وحسن يوسف، إلى جانب فريد شوقي ومحمود المليجي: كمنودجين بارزين للبطل ونقيض البطل anti-hero في الدراما المصرية).

تغير جمهور السينما بعد بداية عصر الانفتاح الاقتصادي في منتصف السبعينيات من القرن الماضي وبداية تدهور واضمحلال

الطبقة الوسطى في مصر بعد أن كانت تمسك بتلابيب سوق العمل، وأصبح مفهوم النجاح يرتبط بمنطق آخر وبقيم أخرى سادت المجتمع: الفهلوة والغش والاحتيال واستغلال النفوذ والاعتماد على سوق بعينه له مواصفاته الخاصة (في التجارة عموما وفي السينما خصوصا) ورواج السياحة بما تجلبه من قيم أخرى وبما تولده من رغبة في التسابق من أجل إرضاء ذلك «الآخر» القادم من الخارج بمواصفات مختلفة وذوق مختلف. نتيجة لكل هذه العوامل اتجهت السينما وجهة أخرى مختلفة أشد الاختلاف: فبعد أن كانت الطبقة الوسطى (الشريحة الأساسية لجمهور السينما) تشعر بنوع من الثقة الاجتماعية، تريد من خلال السينما معرفة ما يحدث في الواقع لكي تفهم ما يدور حولها، وفي الوقت نفسه قد ترحب أيضا بالهروب إلى الأفلام الرومانسية التي تشعر الناس بأن المصاعب التي يواجهونها في الحياة عابرة أو مؤقتة، وأن رحلة الحياة لاشك أنها ستنتهي بتحقيق أحلامهم: في الحب والثروة والصعود الوظيفي والسيطرة على مقدراتهم بأنفسهم، أصبحت هذه الطبقة تكافح أساسا، من أجل ألا تنهار بالكامل، بعد أن تجاوزتها المتغيرات السريعة في عصر الانفتاح، وبعد أن أصبحت «مصر لها ثمن» حسب تعبير الرئيس السادات! هذ الطبقة التي تأكلت تدريجيا، أو ذهب أبنائها للعمل في بلدان الخليج وعادوا ببعض ثروة وقيم وأفكار أخرى مختلفة جديدة تماما على المجتمع، كان من الطبيعي أن تنسحب بشكل شبه تام عن التعامل مع السينما: سواء بسبب النظرة «الجديدة» المتدنية إلى السينما كفن من فنون «التسلية»

السريعة كما يقولون، أو بسبب سطوة العامل الأيديولوجي الرافض للسينما كلية كونها تتناقض مع المعتقدات المكتسبة من ثقافة أخرى: صحراوية، جافة، متشددة، ماضوية، ذات طبيعة جامدة تميل إلى نفي الحداثة عموما والنفور من تجلياتها طالما أن هذا الموقف لا يتعارض مع طموحها لامتلاك الثروة، والانتقال بعد ذلك للتطلع إلى السيطرة على السلطة. سينما الماضي القريب اختفت مع اختفاء العديد من الإبداعات والأشكال الأخرى، أو في أحسن الأحوال، تبدلها من حال إلى حال. لقد لحق ما لحق بالسينما خلال أكثر من ٣٠ عاما من تدن في الرؤية والخيال وطبيعة المواضيع المطروحة وأشكال التعبير عنها، والتنكر حتى لفكرة «رواية قصة محكمة» بأدوات متقدمة تقنيا، مع ظهور نوع جديد من الغناء المرئي-إذا جاز التعبير- أو شيوع ثقافة «الفيديو كليب» وتفكك المسرح وتخليه عن دوره التاريخي، وشيوع الظاهرة الاحتفالية في الثقافة عموما، والفنون بوجه خاص، على حساب الإبداع والتأصيل الفكري والنقد. فقد أصبح المهرجان أهم من المنتج الفني نفسه، والمسؤول المهرجاني أهم من الفنان، والموظف الكبير أعظم من القيمة التي يتم تحصيلها من وراء إدارته. ورغم ما تنتجه الدولة من كتب لا تجد وسيلة ناجعة حتى الآن لتوزيعها توزيعا صحيحا، وتزايد أعداد كتب السحر والشعوذة والخرافات والنصائح الجنسية والتفسيرات الخاطئة والفتاوى التي لا تستند إلى أساس حقيقي وتتناقض تناقضا تاما مع العصر.

هيمنة التليفزيون هيمنة شبه كاملة على الساحة مع الانتشار الهائل للقنوات الفضائية أيضا، أدى إلى إحجام الجمهور من بقايا الطبقة الوسطى والمثقفين الذين لم يرموا بعد في أحضان ثقافة «النوم اللذيذ والخلود الأبدي»، عن الذهاب إلى السينما، كما أدى إلى توافر أعداد كبيرة من السينمائيين المتميزين في العمل السينمائي أو من كانوا يحملون مشاريع متميزة: مخرجون وممثلون وكتاب سيناريو ومصورون. وأصبح المطلوب، ليس حتى ما كنا نطلق عليه «المخرج الحكواتي»، فالحكاية لها أيضا تقاليد في الحكى، وتاريخ السينما في عمومها يمكن اعتباره، على نحو ما، تاريخ تطور لغة الحكى، ولكن أصبح لدينا المخرج «المسليقي» العدمي الذي لا يقيم وزنا لأي شئ، والذي تتساوى عنده القيمة واللا قيمة، والمقصود بالطبع القيمة الفنية، حتى من زاوية الإخلاص البحث لتقاليد الصنعة. والأخطر من هذا كله أن السينما فقدت أهم ما كان يميزها أي تلك الشفرة الخطابية المميزة التي كانت تربط بين الشرائح المختلفة من الجمهور: الطبقة الوسطى والطبقات الشعبية. أصبحت هناك لغة جديدة تماما في السينما، في الحكى وطريقة السرد، كما في الأداء وطريقة الإخراج بل وحتى تحريك الكاميرا. هذه اللغة لا تقوم على أسس واضحة أو تنبع من حاجة حقيقية تصب في إطار تطوير الفيلم كمنتج إبداعي، بل كنتاج للعشوائية المتفشية في الفن كما في الواقع. وتغيرت صورة «البطل الشعبي» وأصبحت تتخذ تدريجيا، أشكالا جديدة، وتكتسب سمات مختلفة.

كان نجيب الريحاني في المسرح والسينما، بطلا يصارع من أجل

إثبات وجود ابن الطبقة الوسطى الصغيرة، يسخر من القيم السائدة الجوفاء والمظاهر البراقة، مفلس لكنه يتمسك بالمبادئ، أكثر إخلاصا في مشاعره من أبناء الطبقة العليا. كان الريحاني ببساطة، يعبر عن فكر يمتزج فيه الذكاء بالثقافة بخفة الظل بالقدرة على الإيقاع بأعدائه والانتقام للبسطاء (على الشاشة). وفي عصر الانفتاح أصبح عادل إمام نموذجا في الكوميديا المصرية، للبطل الشعبي المتمرد على الفساد، الذي يرفض الاستسلام لألاعيب الكبار ومكائدهم، والذي يدفعه وعيه الفكري إلى التمرد (فيلم «الغول» مثالا). وفي مرحلة أخرى، أصبح عادل إمام يعبر عن البطل الجديد القادم من القاع، الذي يعبر عن شريحة الحرفيين والهامشيين ويحقق أحلامهم في السخرية والاستهزاء والضحك على ذقن الطبقة الأخرى الميسورة التي بنت ثرواتها من الغش والتهريب والتجارة في السوق السوداء وغير ذلك. وكان هذا بالطبع مفهوما ومقبولا في إطار التعبير عما حدث من خلل اجتماعي دفع بالبعض إلى صعود السلم إلى قمته، وأزاح الآخرين بقسوة إلى أسفل سافلين. وبعد أن أصبح الواقع نفسه بثباته وعناده، يهزم السينما وغيرها، ويرفض التغيير، فقد ابتكر صناع الأفلام شخصيات أخرى لا تمت للفكر الكوميدي المتقدم بصلة، كل مهمتها التهريج باسم الكوميديا. هنا وجدنا أنفسنا نعود إلى المسرح الزاعق الذي يعتمد على أدنى أنواع «الفودفيل»، لا يغرنا هنا حتى إدعاء النقد السياسي والوطنية والبطولة (كما في فيلم مثل «ليلة سقوط بغداد») كما نعود إلى أشكال من التهريج التي لا يربطها بالمشاهد غير الرغبة العدمية - ليس فقط في

الهروب من الواقع- بل في صب اللعنات عليه وعلى الماضي وعلى كل ما يمثله. ويكفي تأمل أسماء الأفلام التي تحقق ما تحققه في دور العرض ثم تذهب إلى غياهب التاريخ: اللمبي، اللي بالي بالك، لخمّة راس، خلي ماما تقولك، عوكل... إلخ.

هنا لسنا أمام نوع جديد من فنون السخرية التي ترمي إلى تحقيق «الساتيرية»، أي العرض المبهّر الساخر الذي يتولى تشريح كل شئ بدقة، يخلق من الفوضى الظاهرية المحيطة، نظاما دقيقا له، دون أن يفقد القدرة على الإمتاع، بل نحن في الحقيقة نشاهد نوعا من التهريج الذي يعتمد على أدنى الحركات وعلى نوعية من الممثلين لا يمتلكون أصلا القدرة على السخرية، بقدر ما يتماهون مع أدنى الأنماط والنماذج البشرية التي هي نتاج لمجتمع «التورييني» وأتباعه. يحدث هذا كله باسم الكوميديا، وبدعوى أن الجمهور يبحث عن الكوميديا كوسيلة للتنفيس عن إحباطاته، بعد سقوط الكثير من المفاهيم والقيم (أو الأوهام القديمة). هذه «الرؤية» الغريبة في تفسير التردى والعجز والتكرار الممل واستلهاهم أسوأ الأنماط، توازيها تبريرات «نقدية» متهافنة صارت منتشرة انتشارا كبيرا الآن بفضل الأحاديث المتواصلة في القنوات الفضائية التي تتكاثر بسرعة كبيرة، والتي تبحث عن كل من يستطيع «الكلام» عن السينما لكي يحدثونا طيلة الوقت عن «فلسفة المضحكين الجدد» والكوميديا الجديدة».

من البطل الشعبي المنقذ، الأخلاقي صاحب النزعة الدينية الدفينة والوسطية، إلى البطل المنتقم ثم المأزوم، ثم

المهزوم، ثم العشوائي، ثم العدمي الذي لا ينتمي سوى لصورة خرافية ترمي كل شيء بالباطل، وتدفع المتفرج مرة أخرى، إلى الجلوس أمام شاشة التلفزيون مفضلاً مشاهدة أبطال وهميين من عالم «السوب أوبرا» soap opera . وفي أفضل الأحوال، لم يعد الجمهور يذهب إلى قاعة العرض السينمائي لكي يعيش حلماً من نوع ما، بل لكي يتماثل مع أبطاله التافهين والمزورين والمحتالين ورافضي العمل، ويغيب الجمهور تماماً عن الوعي معهم، في انفصال تام عما يحدث في الخارج حتى على مستوى الحلم. والنتيجة أن القيم المتخلفة القادمة من العصور السحيقة وكهوف التصحر، ظلت تزحف بانتظام وصمود لكي تفرض نوعاً من «المقاطعة» الشعبية للسينما، وتفرض على المرأة الخروج من التاريخ، والاستقالة من دورها الطبيعي في المجتمع جنباً إلى جنب مع الرجل، لعلها تكتفي بقراءة كتيبات السحر والشعوذة والاستماع إلى «المشعوذين الجدد» في الفضائيات، إلى أن أصبحت صورة المرأة المصرية في ملامحها الخارجية على الشاشة تبدو وكأنها تنتمي إلى كوكب آخر. يحدث هذا كله بينما الدولة لا تزال تتساءل: كيف يمكن دعم السينما؟ فإذا كانت الدولة قد خرجت من عملية الإنتاج السينمائي قبل حوالي ٤٠ عاماً استجابة لمطلب السينمائيين أنفسهم، فلماذا يطالبها البعض اليوم بالعودة إلى التدخل في الإنتاج وتنظيم العملية السينمائية؟ هذا السؤال يمكن فقط الرد عليه بالقول إنه يتعين على الدولة أن تعيد للسينما حيويتها ورونقها القديم ليس من خلال الإنتاج

السينمائي، فهذا لم يعد في مقدور الدولة أصلا، ولا أحد يرغب في أن يجعل الرقيب يعود منتجا، بل من خلال آلية حضارية تتعامل مع السينما كمنتج حضاري وثقافي وفكري وصناعي، للدولة دور في تنميته وتشجيع نماذجه الجيدة الجادة الطموح. ولعل النموذج الأفضل هنا هو الذي يعتمد على اكتشاف الجديد المتميز من السيناريوهات التي لا تجد من يمولها، وتقديم تسهيلات في التصوير والإنتاج والعمليات الفنية الضرورية بعد التصوير، كما يمكن أن تدعم الدولة التوزيع. وهنا لا يصبح الأمر متركزا فقط في توزيع حفنة من المال على الأفلام التي تفوز في مهرجان أو آخر، بل في اكتشاف الجديد والسعي إليه وتقديمه دون تدخل في العملية الإبداعية نفسها. السينما المصرية بعد أكثر من مائة عام من تاريخها، تبدو وقد أصبحت فريسة للعشوائية التي أصبحت تسيطر على الكثير من الجوانب في المجتمع، فليس من الممكن أن تنعزل السينما عما يدور حولها بطبيعة الحال، كما لا يمكنها التواصل مع التقدم العلمي والفني الذي يحدث في هذا المجال خارج مصر بسبب العزلة التي فرضها السينمائيون المصريون على أنفسهم منذ سنوات طويلة، استنادا إلى حصانة التراث وحده، أو بالأحرى «الموروث» من التراكم السينمائي الذي بنى أمجادا في الماضي.

والنتيجة أن سينما عمرها مائة عام كان يفترض أن تأخذ بيد السينمات الأخرى المحيطة في المنطقة بل وأن تتجاوز الكثير من السينمات الأوروبية والتجارب السينمائية في القارات الثلاث، أصبحت حتى غائبة عن الوجود على الساحة الدولية بعد أن

فقدت وجودها في الداخل.

لغة التعبير في السينما المصرية شهدت تقدما كبيرا في الستينيات والنصف الأول من السبعينيات، والسبب يعود في المقام الأول، إلى الانفتاح الثقافي والفكري والسينمائي الكبير على العالم في تلك الفترة. وقد يبدو هذا للكثيرين وكأنه مفارقة غريبة، فكيف يمكن أن تكون السينما منفتحة على العالم في وقت كانت مصر «منغلقة» على نفسها، بينما أصبحت السينما منعزلة عن العالم بعد أن أصبحت مصر في قمة انفتاحها، بل وفي عصر العولمة، وبعد أن أصبح كل شئ متاحا للمشاهدة وأصبح السفر للخارج «روتينا» بالنسبة للكثير من السينمائيين.

غير أن المتأمل جيدا كيف كان الوضع وكيف أصبح، يجد الكثير من الأدلة على صحة فرضيتنا، فقد كانت الثقافة السينمائية في الستينيات والسبعينيات أكثر انفتاحا على سينما العالم وعلى تجاربه، سواء من خلال ما كان يعرض من نوعيات متقدمة كثيرا من الأفلام، أو من خلال حركة نوادي السينما التي بدأت مع مولد نادي القاهرة للسينما عام ١٩٦٨ والذي استقدم للعرض عشرات الأفلام الفنية، في وقت كانت أوروبا الشرقية والغربية تثور على الواقع «الاستاتيكي» التي تكرر بعد الحرب العالمية الثانية. كانت تلك مرحلة الثورة والتمرد والغضب التي انعكست بشكل كبير في الادب والفن، وفي السينما بوجه خاص. وكان هناك وهج خاص للسينما الجديدة عند السينمائيين المصريين الذي أصبحوا بعد هزيمة ١٩٦٧ جزءا من تيار الرفض والغضب

والاحتجاج والبحث عن تساؤلات صعبة تبدأ بالرغبة في معرفة أسباب الهزيمة، ولا تنتهي بسؤال البحث في الهوية نفسها. وقد كان من الطبيعي أن تتأثر السينما المصرية في الكثير من تجاربها بالواقعية الجديدة الإيطالية وبالموجة الجديدة الفرنسية وبالسينما الحرة البريطانية وبالكثير من مدارس التجديد في سينما أوروبا الشرقية التي كانت تقدم في بولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا بوجه خاص، أرقى ما لديها. كان الواقع «المتحول» فيما بعد ١٩٦٧ قد صنع زخما ثقافيا وفنيا، وكانت هناك رغبة لدى الأجيال الصاعدة من السينمائيين المصريين في الالتحاق بالعالم، والاندماج في قضاياه (هل كان محض مصادفة مثلا أن يكون أول فيلم يخرج به سعيد مرزوق فيلما تجريبيا عن التفرقة العنصرية بعنوان «طبول» من إنتاج التلفزيون المصري؟). وكانت حركة الثقافة السينمائية قد اتخذت موقعا مميزا واصبحت منذ أواخر الستينيات، تتعامل مع السينما في إطار المنظومة الثقافية الجادة (الأدب والمسرح والشعر والفن التشكيلي). وتمثلت في تأسيس نادى القاهرة للسينما ثم نوادي السينما في الثقافة الجماهيرية (التي أصبحت فيما بعد الهيئة العامة لقصور الثقافة). هذا «المشروع» الذي كان يرمي إلى جعل الثقافة السينمائية ذراعا موازية لذراع الإبداع السينمائي، كان مرتبطا بمفهوم يستند إلى أن الجمهور الواعي هو الذي يستطيع أن يفرض سينما واعية. وكان الإحساس بإيقاع التجديد قد بدأ منذ منتصف الستينيات مع الأفلام الثلاثة الأولى لحسين كمال «المستحيل»

و«البوسطجي» وشئ من الخوف»، وامتد على استقامته أكثر وأكثر وصولاً إلى «المومياء» تحفة شادي عبد السلام. وفي أوائل السبعينيات انعكست الرغبة في التجديد في عدد كبير من الأفلام الروائية لمخرجين من شتى الجيلى القديم والجديد، من أول «غروب وشروق» لكمال الشيخ و «زوجتي والكلب» لسعيد مرزوق، ثم «ليل وقضبان» لأشرف فهمي و«الاختيار» لىوسف شاهين، مروراً بأفلام مثل: الحب الذى كان» و«شفقة ومتولى» لعلى بدرخان و«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ، ثم «السقا مات» لصلاح أبو سيف و«اسكندرية ليه» لىوسف شاهين. كانت هناك رغبة حقيقية فى تحدى النموذج المستقر للسينما القديمة التى تقوم على رواية قصة وعظيمة مباشرة، سمتها الأساسية الميلودراما. بدلا من ذلك كان سينمائيون رواد مثل كمال الشيخ وصلاح أبو سيف قد اقتربوا من سينما العقل والتحليل الرصين للقضايا الفلسفية والاجتماعية أكثر فأكثر (غروب وشروق وعلى من نطلق الرصاص والسقا مات)، كما سيطر الطموح على مخرجي الجيل الأحدث لتقديم سينما حديثة جديدة تستفيد من مكونات وعناصر الصورة، تلغى الزمن الثابت والبعد الأحادي للمكان، وتلعب داخل المنظور السينمائي نفسه باستبعاد أشياء وإضافة أشياء أخرى. وكان طبيعياً أن يحمل أول تجمع جاد للسينمائيين الجدد الصاعدين اسم «جماعة السينما الجديدة»، وهي تجربة سرعان ما أدت المتغيرات السريعة التى عصفت بتجربة مؤسسة السينما نفسها إلى القضاء عليها.

ومن دواعي الأسف أن هذا النزوع إلى المعرفة والتجريب والاحتكاك والإقبال على مشاهدة النماذج المتقدمة من الأفلام، قد تراجع على نحو مخيف حتى بعد الانتشار الهائل للفيديو ثم الاسطوانات الرقمية المدمجة (دي في دي)، وأصبحت ضغوط السوق إضافة إلى نوع من الكسل الطبيعي الناتج عن الشعور باليأس من التغيير في مجتمع ما بعد أكتوبر ١٩٧٣، عوامل مهمة في أن أصبح السينمائي المصري لا يشاهد النماذج المتقدمة من السينما العالمية، وإذا شاهدها فهو لا يتأثر بها، وفي حالة تأثره بها، فإنه يرفض أن يعكس هذا التأثير في الأفلام التي يصنعها بدعوى أن اللغة فيها تسبق وعي الجمهور المصري، وهو تبرير غير صحيح لأن الجمهور نفسه يقبل على النوعية الجيدة من الأفلام القادمة من الخارج عندما تتوافر على جرعة جيدة من المتعة أيضا إلى جانب التجديد في الشكل: في لغة الخطاب وطريقة السرد. وقد أدى هذا الاستسلام - سواء لدواعي السوق أو لدواعي الكسل الشخصي والخشية من الجديد والتجديد - إلى أن أصبح السينمائيون يكتفون بمشاهدة أفلام بعضهم، وتهنئة بعضهم البعض على ما أنجزوه، بل وقد أصبح كثير من السينمائيين المصريين يرفضون ليس فقط النماذج الغربية المتقدمة في السينما، بل ويهاجمون بشدة النماذج الجيدة التي تنتج في بلدان عربية بدعوى أنها «فولكلورية» و«ممولة من أوروبا» و«تحمل أفكارا صهيونية» و«مصنوعة لسينما بلا سوق بل للتسويق الغربي».. وغير ذلك من المقولات الجاهزة المقولبة. هنا وجد الفيلم المصري نفسه خاضعا تماما لقوالب السوق

المحلية دون أدنى محاولة للبحث عن «جمهور جديد» سواء داخل هذه السوق أم خارجها، وأصبحت كل محاولة لمد تجارب الماضي القريب السينمائية على استقامتها، والتعامل مع كل أنواع الأفلام، والبحث عن طرق متقدمة لرواية قصة، وتطوير فن الكتابة السينمائية، في خبر كان، في حين أصبح المنتجون والمخرجون يبحثون فقط عن الشكل السهل السلس البدائي للسرد: قصة خفيفة تمتلئ بمفارقات الفودفيل، تسير في اتجاه افقي إلى أن تنتهي كما بدأت، دون أن نعرف لماذا. وأصبح ضمان النجاح في تصورهم، يتركز في العثور على كاتب يمتلك القدرة على «تميط» عدد من الشخصيات الهامة الهامشية، وكتابة أكبر قدر من اللوازم الكلامية (الإفيهاات) التي تثير ضحكات جمهور سئم من مسلسلات التلفزيون التي تروي له بدورها قصصا يغيب عنها المنطق بشكل فادح وفاضح. وعلى العكس مما حدث في أوروبا الغربية من مساهمة التلفزيون في تطوير السينما والإبقاء على التجارب الجديدة الأكثر طموحا (أفلام البريطاني بيتر جريناواي مثالا) كان تأثير التلفزيون المصري على الفيلم السينمائي مدمرا بحق. لقد ساهم الانتشار الهائل لأجهزة التلفزيون المنزلية في رواج المسلسلات الطويلة، دون أدنى توازن مثلا، مع الفيلم التلفزيوني الذي ينتهي في ساعة ونصف. ومع ظهور سوق خليجية مستعدة لاستهلاك المسلسلات المصرية، اتجه صناع هذه المسلسلات إلى اصطناع كل أنواع الحيل لجعل المسلسلات أطول تحقيقا لمزيد من الفوائد المالية. هنا تشكل إيقاع آخر للحركة داخل المشهد، وأصبح السيناريو

التلفزيوني يدور داخل عدد محدود من الديكورات، بعدد محدود للغاية من اللقطات في كل مشهد، ويعتمد أكثر فأكثر على الحوار الطويل بين الشخصيات، وهو حوار أقرب عادة إلى «المونولوج» منه إلى «الديالوج». وأصبح المطلوب من ممثلي المسلسلات الوقوف إلى جوار بعضهم البعض ومواجهة الكاميرا، والحديث الذي يبدو موجها إلى بعضهم في حين أنه موجه مباشرة إلى الجمهور، أو إلى الذات، في مناجاة عقيمة ساهمت أكثر في تكريس صورة «استاتيكية» جامدة أصبحت السمة السائدة حتى اليوم للمسلسل المصري. وإضافة إلى الشكل العقيم المكرر الذي لا طموح فيه حتى في حالة الخروج للشارع بالكاميرا السينمائية، أصبحت معظم المسلسلات تعتمد على ملاحم طويلة «مملوطة» لا نهاية لها، وأجيال تموت وأخرى تظهر، على تلخيص عصور بأكملها أو مفاهيم فكرية في شخوص تقف في المنتصف بين الرمز والواقع، فهذه الشخصية رمز مصر الأم، وتلك ترمز إلى الطبقة الوسطى الوطنية، والأخرى إلى فساد الانفتاح، والرابعة إلى قهر السلطة.. وهكذا، في أنماط متكررة ساذجة ادمنها جمهور أصبح أساسا، يخشى الذهاب إلى دور العرض السينمائي ويفضل البقاء في البيوت امام التلفزيون لأسباب اجتماعية واقتصادية عديدة. والمتأمل لوضع الدراما في التلفزيون المصري منذ ظهوره حتى الآن يجب أن يدرك على الفور، أن هذا الجهاز الهائل الذي دخله آلاف المخرجين والكتاب والممثلين، لم يستطع في تاريخه كله أن يصنع مخرجا واحدا للفيلم التلفزيوني ككيان درامي متقدم ومستقل، في حين نرى عشرات من مخرجي المسلسلات.

وعندما أرادت سينما اليوم اجتياز إيقاع المسلسلات وطابعها، لجأت إلى التصوير في الأماكن المبهرة جنوب افريقيا وتايلاند واليونان وهولندا وإيطاليا ثم دبي، تحت تصور أننا بهذه الطريقة سنتمكن من منافسة أفلام هوليوود! محصلة هذه الأوضاع كلها أن السينمائيين القادرين على إعادة النبض إلى الفيلم المصري، أصبحوا عاجزين عن العمل في سوق يمثل هذه الشروط، فخرجوا منها، إما إلى الفيديو أي إلى مسلسلات التلفزيون التي تمنحهم مكافآت مالية يستطيعون أن يعولوا عليها في استمرار دورة الحياة، أو خرجوا من السينما إلى الصمت والترقب من بعيد، لعل وعسى أن يأتي القادم بما يعجز عنه الحاضر.

أربع صور للبطل الشعبي في الفيلم المصري

أولاً: البطل الأخلاقي في «رصيف نمرة ٥»

عرض فيلم «رصيف نمرة ٥» - إخراج نيازي مصطفى، في فبراير عام ١٩٥٦، ولم تكن قد مرت أربعة أعوام على قيام حركة ضباط الجيش التي أطاحت بالحكم الملكي، وأسست الجمهورية المصرية. وكان العسكريون الشباب الذين حسموا أمرهم وقرروا في مارس ١٩٥٤، أن يحكموا بأنفسهم، يتمتعون بشعبية كبيرة مشبعة تملؤها روح الأمل والاستبشار من جانب الشعب المصري، الذي كان يتطلع لرؤية نظام جديد، ينصف المظلومين وتعال فيه الطبقات المحرومة الضعيفة حقوقها. ولأن الضباط الذين قاموا بتلك الحركة لم يكونوا من الضباط الكبار، وبدا أنهم أيضاً منحازون لصغار الفلاحين ضد الاقطاع، ولصغار الضباط والجنود وليس لكبار القيادات التي اعتبرت «رجعية» بالضرورة أو «محافظة»، فقد ظهرت أفلام كثيرة في تلك الفترة، تركز على شخصية الضابط الصغير أو العسكري البسيط، الذي ينتمي إلى البسطاء والفقراء، لكنه يتمتع بالطيبة والشهامة والإخلاص المثالي لبيته وعمله ووطنه، وهو مستعد للتضحية بحياته من أجل مقاومة الفساد والإجرام وضبط الأوضاع في الشارع. وقد شجعت الحكومة الجديدة مثل هذا الاتجاه، الذي كان يرمي إلى عقد نوع من المصالحة مع الطبقات الشعبية، عن طريق

إبراز دور أبنائها وما يتحلون به من قيم أخلاقية رفيعة في مواجهة أبناء الطبقات الكبيرة (من الإقطاعيين والرأسماليين) الذين كان النظام قد بدأ بالفعل في الانقضاء عليهم بشكل تدريجي سيصل إلى ذروته «الأولى» مع تمصير الشركات والبنوك عام ١٩٥٧ بعد إصدار قوانين الإصلاح الزراعي وتحديد الملكية الزراعية في سبتمبر ١٩٥٢ (الذروة الثانية كانت في ١٩٦١ مع صدور القرارات الاشتراكية).

تتجسد هذه القيم النبيلة كلها في شخصية «خميس» التي يؤديها فريد شوقي في فيلم «رصيف نمرة ٥»، وهو «شاويش» في شرطة البحرية المصرية في الاسكندرية، من أصول شعبية، متزوج ويعول ولدا وبنتا. وكانت شرطة البحرية في ذلك الوقت تتعامل مع عصابات تهريب المخدرات وتطارد المجرمين في منطقة الميناء. ولكن رغم فقر خميس الواضح، فهو يرفض الرشوة التي يقدمها له شقيق زوجته، الذي يتعامل مع عصابة مهربي المخدرات، كما يرفض محاولات العصابة المتكررة شراءه وضمان ولائه أو صمته، ثم تهديده، وتدبير مكيدة له تتسبب في إعفائه من عمله بعد أن فقد سلاحه بتأثير حالة الفزع التي انتابته عندما اتصلت به سيدة مجهولة وهو في محل عمله، تخبره - كذبا - بوفاة إبنته الصغيرة.

يتزعم عصابة التهريب والاتجار في المخدرات التي لا تتورع في سبيل تحقيق أهدافها عن الخطف والقتل، «المعلم بيومي» (يقوم بالدور زكي رستم) الذي يبدو أمام الجميع كرجل تقي ورع، لا يفوت فرضا، يتظاهر بأنه رجل الخير والمعروف

والاحسان، لكنه هو الذي يدير الأمور كلها من وراء الستار، يعاونه من جهة أخرى، المعلم عرفان الفرارجي (محمود المليجي) الذي يلجأ أولاً إلى استخدام القباقيب الخشبية في تهريب الهيروين وهي حيلة سرعان ما يكشفها «خميس»، ثم بعد ذلك إلى استخدام الحمام الزاجل في تهريب الكوكايين. وعندما يضيق خميس على العصابة، وتفشل كل خططها الرامية إلى رده ثم إلى قتله عن طريق أحد أفراد العصابة، لا يصبح أمام المعلم بيومي سوى أن يقتله بنفسه، لكنه يخطيء فيقتل بدلاً منه زوجته (ملك الجمل) التي بدلت مكان نومها في تلك الليلة، وتشاهده المرأة الخرساء «بهانة» (نعيمة وصفي) وهو يفر من مكان الجريمة.

يشك خميس في المعلم عرفان، ولكن الشرطة لا تستطيع العثور على دليل يدينه، وعرفان يتردد على مسكن امرأة جميلة هي «نزهة» (هدى سلطان) التي تعمل كمغنية وراقصة تسلي الزبائن في «خمارة بحري» التي تمتلكها العصابة وتدير منها نشاطها، وهي المعادل في هذا الفيلم لما يعرف بـ «الخص» أو الكوخ الكبير الذي نشاهده على الطريق في كثير من أفلام الخمسينيات، يجتمع فيه الزبائن من الصعاليك وأفراد العصابة الذين يعملون في الميناء، لتناول الخمر والاستماع إلى غناء «نزهة» التي لا تعرف حقيقة ما يقوم به عرفان، ثم تبدأ في التذمر من قسوته معها، تريده إما أن يتزوجها أو يتركها تذهب، لكنه يهددها بالقتل، ويرغمها على مواصلة الغناء للزبائن الخمارة.

يتمكن خميس بعد مفارقات عديدة من التوصل إلى قاتل زوجته، أي المعلم بيومي الذي تتعرف عليه المرأة الخرساء «بهانة» فيكون مصيرها القتل. وفي النهاية يعود خميس إلى عمله بالبحرية بعد تكميمه، ويتزوج المغنية التي تكون قد فرت من العمل بالخمار وأصبحت ترعى طفليه رعاية الأم لبنيتها.

هذا هو موجز الفيلم الذي يتخذ خط الفيلم البوليسي-thriller في إطار ميلودرامي واضح يمتليء بالمبالغات والمصادفات القدرية، كما يغالي في تصوير قوة «البطل» (شجيع الشاشة كما كان يعرف وقتها فريد شوقي) وقدرته على إنزال الهزيمة بأعدائه، باستخدام القبضة الباطشة. في الفيلم عصابة تهريب، شاويش مطرود من الخدمة ظلما يحاول استعادة سمعته والانتقام لما حل بأسرته، سلسلة من جرائم القتل البشعة، امرأة جميلة طيبة القلب مرغمة على العيش (في الخطيئة) مع مجرم لا تكتشف حقيقته سوى قرب النهاية قبل أن تهرب، زعيم عصابة يتستر في الدين ليواصل إدارة عمليات العصابة من وراء هذا الستار، أناس طيبون (مثل بائع الجمبري والمغنية) وأشرا مثل مساعدي المعلم عرفان.. مشاجرات عديدة تقع داخل «الخمار» أي ذلك المقصف الذي يجتمع فيه أفراد العصابة، ومطاردة في حارة ضيقة بين خميس والمعلم عرفان تنتهي بمقتل عرفان على يدي المعلم بيومي الذي يتمكن من الهرب.. باختصار هناك صراع شر بين الخير والشر ينتهي كما هي العادة، بانتصار الخير على الشر.

خميس هو الرمز المجسد للخير والاعتزاز بالنفس، كونه ينتمي للفقراء الذين «يرضون بقليلهم»- كما يردد حرفيا في بداية الفيلم- وهو أيضا متدين ومتمسك بالأخلاق من دون مغالاة، يحب أسرته ويحرص على بيته كما يحترم عمله ويخلص له مهما كلفه الأمر. هذا هو البطل الشعبي الجديد الذي أتى بعد حركة ضباط الجيش في 1952. وهو أيضا شأنه في هذا شأن معظم الأبطال الشعبيين في الفيلم المصري التقليدي، رجل يؤمن بالقضاء والقدر، يهتم بالمظاهر الدينية التي يتفاءل بها ويعتبرها مقدمة لأن ينصره الله على أعدائه. فهو يقيم ما يسمى «حزرة» أي حلقة انشاد ديني قرب نهاية الفيلم بعد نجاح ابنه (عليوة)، يقدم خلالها الطعام والشراب للجميع (رغم فقره وحاجته الواضحة). خلالها تتعرف المرأة الخرساء على القاتل، وبعدها مباشرة تنجلي الحقيقة ويقع القاتل في قبضة خميس، وكأن معجزة إلهية قد وقعت.

هذا هو شأن البطل في فيلم «توحة» (١٩٥٨) - إخراج حسن الصيفي- أي «رشاد» (يقوم بدوره محسن سرحان) الذي ينتمي أيضا للطبقة الشعبية الفقيرة أو المستورة- كما يقال، فهو سائق في شركة «أبو رجيلة» التي كانت تدير شبكة النقل العام في مدينة القاهرة قبل أن يطالها التأميم في أوائل الستينيات، لكنه يتمتع بالشهامة وطيبة القلب والقدرة على أن يكتفم غضبه ويمتنع عن ارتكاب المعاصي رغم الاغراءات الشديدة التي يتعرض لها من جانب السيدة الحسنة أي «المعلمة توحة» (هند رستم) رمز الأنوثة الصارخة، التي تتحكم في الحارة كلها، فهي رغم كونها امرأة من الطبقة الشعبية إلا أنها تتميز عن

الجميع بما تملكه، فهي تملك المقهى والفرن ومحل البقالة، وتستخدم أي رجل ترى أنه يمكنه أن يساعدها في تنفيذ مآربها الخاصة، تغريه ثم تتزوجه، وبعد ان يستنفذ غرضه تطلقه، فهي تصر على الاحتفاظ بالعصمة في يدها. لقد تزوجت حتى الآن أحد عشر رجلا، كلهم كانوا يشتركون معها في الشر والجريمة، أما الاستثناء الوحيد فهو بطلنا.. رشاد.. النقي، الطاهر، الذي يقيم مع شقيقته (زهرة العلا) التي لم تتزوج بعد، وهو لا يتطلع إلى المال ولا يخضع أمام القوة، ولا تغريه كل ما تلوح له به المعلمة توحة من مال وجاه، وتلجأ هي إلى التهديد بعد فشل الإغراء، ثم إلى محاولة تصفيته جسدياً أيضاً، لكنها في قرارة نفسها، تكون قد بدأت تحبه، إنها تحب قوة شخصيته التي تجعله لا يرضخ لها ولا يخشى بأسه كما فعل الآخرون، بل إنه بفضل إيمانه بالله، يتمتع أيضاً بالقوة الجسدية التي تجعله يتمكن عند الضرورة، من قهر أعدائه.

”رشاد“ يضرب مثالا حيا لأعدائه في التسامح وطيبة القلب، فهو يرفع أبناء المعلم ”فجلة“ (محمود اسماعيل) الزوج الحالي للمعلمة، وقد تزوجته فقط لكي يساعدها في التخلص من رشاد رغم حبها للآخر، فالشر غالب عليها، ولكن رشاد بقدرته الكبيرة على التسامح، يجعل توحة تتغير، تضعف بفعل الحب، ثم تسقط مريضة تحت وطأة إرهاقها النفسي خلال انتقالها من عالم الشر، إلى عالم الخير، لكنها تتمكن أخيراً من اجتياز الأزمة بفضل ”رشاد“ الذي يكتشف أنه أصبح يحبها بعد أن تغيرت وأصبحت من الخيرين!

أما المعلم «فجلة» فينال عقابا إلهيا عندما تدوسه سيارة فينتهي الأمر به وقد قطعت ساقه، وأصبح عاجزا يسير مستندا إلى عكاز خشبي. ومن تلك اللحظة يبدأ «الإنسان» الذي في داخله يستيقظ، وخصوصا بتأثير أخلاقيات رشاد «البطل» الشعبي الذي ينتمي طبقيا إلى نفس المحيط، لكنه يتميز عن الآخرين بأخلاقياته المتمسكة بالقيم الدينية.

تقترب الكاميرا من وجه المعلمة وهي تجلس في فراش المرض، على خلفية صوتية لاحتفال ذي طابع ديني، بتسم، تقترب الكاميرا من وجهها أكثر فيضيء بنور الإيمان والرضا. ولكن ما هذا الاحتفال الديني الذي يشارك فيه أناس كثيرون ممن يدقون الدفوف ويحملون البيارق والأعلام، يتمايلون يمينا ويسارا على دقات الدفوف وهم ينشدون في ذكر الله؟ الإجابة تأتي على لسان مساعد المعلمة وهو رجل طيب كان يعرف أن طيبة قلبها ستنتصر في النهاية على نوازع الشر في داخلها: «دي ليلة عاملاها المعلمة توحة لسيدي الأربعين.. ودبحت له ٣ عجول وصلحت الجامع بتاعه»!

”توحة“ تنهض من الفراش، تهبط السلم، تذهب الى الفرن الذي تملكه، تقرر تسليم نفسها للشرطة مع المعلم فجلة الذي تاب أيضا بفضل ما موقف رشاد الإنساني معه، فقد كفل أبناءه الأربعة بينما كان في السجن، لقد علمه نعمة الإيمان وفضيلة التسامح، والآن يصر «فجلة» على أن يدفع هو ثمن جرائمه، يعلن أولا تطبيق توحة أمام الجميع، لكي يتيح لها أن تبقى وتلحق بحبيبها «رشاد» على صوت دقات الطبول

والدفوف وذكر الله!

المرأة- أي «نزهة»- في «رصيف نمرة ٥» ضعيفة، مهينة الجناح، مضطرة للعمل لدى المعلم «عرفان الفراجي» والعيش في كنفه، لكنها أمام هول ما يحدث وبعد اكتشافها جرائمه، تقرر الفرار وتلجأ إلى منزل «خميس» ترعى طفليه، وتعلن توبتها عن العمل في «الخمارة». فقد أصبح بطلنا «خميس» مثلاً أعلى لها ولغيرها، تماماً كما كانت طهارة «رشاد» وتمسكه بالفضيلة وعدم استجابته للطمع والشهوة، سبباً في توبة «المعلمة توحة» وتخليها عن حياة الشر، رغم أنها- على النقيض من شخصية «نزهة» في الفيلم الأول، شخصية قوية مهيمنة، تملك الجمال والقوة والمال.

في الفيلمين عنف ومشاجرات وجرائم قتل، ونماذج شريرة تتصارع مع نماذج طيبة، وهو صراع لا يدور حول المال أو الملكية، بل بين الخير والشر، ويكون الوازع الديني في كلا الفيلمين، هو المؤثر الذي يلعب الدور الرئيسي في انتصار الخير على الشر، وتحويل الأشرار إلى طيبين. وبالتالي يمكن اعتبار الفيلمين بهذا المعنى من «الأفلام الدينية». فالعامل الحاسم في كليهما هو ذلك الموقف الأخلاقي للبطل. فهو نقيض المعلم بيومي مدعي الدين في «رصيف نمرة ٥»، ونقيض شراهة الرغبة في الاستحواذ ولو بالقتل في «المعلمة توحة».

وكان الجمهور- خاصة جمهور «الترسو- مهياً في ذلك الوقت، لكي يجد نفسه ويتمثل مع «البطل» فهو مثله، يتحدث بلغته ويرتدي ملابسه، ويعتق القيم التي تربى ونشأ عليها

سكان الأحياء الشعبية. ولكن صورة البطل بالطبع تتغير مع تغير المجتمع. وهي أيضا صورة متعددة الأوجه.

ثانيا: البطل الكابوي في «الوحش»

بداية لن نستند في تعاملنا النقدي مع فيلم «الوحش» (١٩٥٤) إلى أي من تلك المقولات التي توارثها الكثير من النقاد والكتاب والدارسين عند تناول أفلام المخرج صلاح أبو سيف، كما لن نتوقف أمام ما يسمى بـ «الواقعية»، ولن نناقش مفهوم الواقعية عند أبو سيف، ولا الأفكار التي سادت وأصبحت تهيم كثيرا على عقول العامة والقراء والمشاهدين عن صلاح أبو سيف وأفلامه خاصة فيلم «الوحش»، كما سنستبعد من مجال التأثير، كل تصريحات صلاح أبو سيف نفسه وحكاياته الكثيرة عن الفيلم وظروف إنتاجه وتصويره وعلاقة قصته بقصة سفاح حقيقي كان يروع الناس في الصعيد المصري في الأربعينيات، بل سنتعامل مع الفيلم من خلال رؤية متحررة من الأفكار المتكررة القديمة، أي بنظرة جديدة تتعامل مع بناء الفيلم وتصميم مشاهده، دراميا وسينمائيا، من داخل الفيلم نفسه، مع وضعه في سياق عصره من ناحية التعبير بلغة السينما وهو ما يهمنا أساسا، وليس من حيث ما كان سائدا من أفكار أيديولوجية ربما تكون بعيدة تماما عن الفيلم وأسقطت من خارجه فيما بعد، وربما يبدو ما سنأتي به خلال تحليلنا للفيلم وكأنه يسبح في اتجاه معاكس لفكرة «الواقعية» أو «الالتزام» بالواقع، كما يراها كثيرون.

صحيح أن فيلم «الوحش» يتعامل أساساً مع موضوع «إجتماعي»، وصحيح أيضاً أن كاتب سيناريو الفيلم (مع صلاح أبو سيف) هو رائد الرواية «الواقعية» في مصر أي الكاتب الروائي الراحل نجيب محفوظ، لكن «لغة» الفيلم تظل هي أفضل ما يعبر عنه، وأكثر ما يدل عليه ويصفه ويصنفه، مع ضرورة التأكيد على أن كاتب هذا المقال يعتبر صلاح أبو سيف، واحداً من أهم السينمائيين المصريين وأكثرهم موهبة وتميزاً وقدرة على التعبير في تاريخ السينما المصرية الذي يزيد عن المائة عام.

يبدأ فيلم «الوحش»- في المشهد الذي نشاهده قبل نزول عناوين الفيلم (التترات)- بلقطات ناعمة مصورة من بعيد (لقطات عامة long shots) مع تعليق صوتي من خارج الصورة يبدو كما لو كان يحاكي أسلوب «الجريدة السينمائية» أو بالأحرى، أفلام الدعاية التسجيلية التي كانت تنتجها مؤسسات الدولة الرسمية في تلك الفترة، أي وقت ظهور الفيلم عام ١٩٥٤ من خلال ما عرف وقتها باسم «وزارة الإرشاد القومي» التي أنشأها نظام يوليو ١٩٥٢.

على خلفية موسيقى عسكرية رسمية وتحت عنوان يظهر على الشاشة يقول «قديمًا في أقاصي الريف»، تتحرك الكاميرا من اليسار إلى اليمين، على صفحة مياه التربة الساكنة إلى طريق ريفي حيث نرى الفلاحين وهم يمتطون ظهور الدواب بينما يعمل آخرون في الحقول القريبة، يرفع أحدهم الماء من التربة مغرفة يدوية عتيقة، وينزل البعض إلى مياه التربة للاستحمام

وسط الحيوانات، ثم نرى لقطات للفلاحين يدخلون المسجد لأداء الصلاة، ثم لقطة لفلاحة تحلب الجاموسة، ثم الفلاحين وهم يعملون بالفؤوس في الحقل، ثم نشاهد فلاحا يقود إحدى آلات الحرث الميكانيكية الحديثة. وفي الاتجاه المعاكس تدخل «الكادر» السينمائي آلة النورج يدفعها فلاح، ثم ساقية (ناعورة) ترفع المياه من التربة إلى الحقل.. فلاحات يقمن بطحن القمح بالآلات البدائية الموروثة. فلاحون يذرون القمح والشعير في الحقل. فلاحون يسيرون في طريق القرية، فلاح يركب إحدى الدواب. هنا ترتفع صوت الموسيقى التي لا تكف عن مصاحبة المشهد.



لقطة من فيلم «الوحش» لصلاح أبو سيف

على خلفية هذه اللقطات التسجيلية ومن بدايتها، يأتينا صوت المعلق الذي يقول بلهجة خطابية: «ما أجمل الحياة في الريف.. وما أهدأ العيش في ظلاله.. يشرق الصباح فتشرق معه

الوجوه وترسل الشمس أشعتها الدافئة.. فترسل معها السكينة والأمن.. صفاء وهدوء يوحيان بالبهجة والإشراق، وبيعثان بالثقة والأمل في مستقبل باهر سعيد. كل يسعى وراء رزقه. ويبحث عن عيشه في جو من التفاؤل والسلام. في كل مكان، وفي كل بقعة، تجد قدرة الخالق تنطق بجلاله. طبيعة سمحة وهبها الله لهم، وأفاضها عليهم من نعمائه، يجدون في ظلها الأمن والاستقرار».

على لقطة ليلية للفلاحين وهم يركبون الدواب، يواصل المعلق بصوته من خارج الصورة: «حقا.. ما أجمل الحياة في الريف.. وما أهدأ...». لكن التعليق لا يكتمل تقطعه أصوات طلقات رصاص مع لقطات قريبة (close up) لوجوه الفلاحين تتقاطع مع وجوه الجمال، من هنا ندلف إلى موضوع الفيلم مباشرة دون إضاعة الوقت في تمهيد طويل.

قدم أبو سيف هذه المقدمة الطويلة التي تصلح كفيلم تسجيلي مستقل عن «الحياة في الريف» لو أضفنا إليها تعليقا آخر مختلفا تماما يقول لنا مثلا كيف أن حياة الفلاح في الريف المصري لم تتغير منذ آلاف السنين إلا قليلا، فهو مازال يستخدم النورج والساقية والطنبور والآلات البدائية في سقي الزرع وحصده وتهذيب الحصاد... إلخ، لكن أبو سيف بحسه اللاذع، أراد أن يجعل مدخله إلى الموضوع ساخرا، فجعل شريط الصوت يتناقض تماما مع شريط الصورة، فعلى حين تعكس الصورة المعاناة والحياة البدائية التي يعيشها الفلاحون، يقول التعليق الصوتي «ما أجمل الحياة في الريف... إلخ» في سخرية واضحة.

موضوع الفيلم يدور حول «سفاح» أي مجرم ضليع في الاجرام في إحدى قرى الصعيد المصري هو عبد الصمد (محمود المليجي)، الذي يتزعم عصابة لترويع السكان، همه الأساسي الاستيلاء على أراضي الفلاحين بالتهديد والوعيد، ودفعهم إلى بيعها له بأبخس الأسعار، فإن لم يستطع يحرق المحاصيل ويفسد الأرض ويخطف الأبناء ويقتل الرجال، يعاونه ويتستر عليه ويدعمه الاقطاعي «رضوان باشا» (عباس فارس).

يشير الفيلم من البداية إلى الفساد القائم على مستوى الشريحة العليا في القرية، فخفير العمدة على نحو كاريكاتوري وتصوير نمطي، يُملي على خفير مركز الشرطة عبر الهاتف في المشهد الأول بعد نزول العناوين، بلاغا عن حريق شب صباح اليوم نفسه في حقل الفلاح «هنداوي» (الذي سرعان ما سنعرف أنه لا يريد أن يدفع الاتاة التي يفرضها عبد الصبور (الوحش) على الفلاحين). والخفير يذكر العسكري في المركز بما سبق أن طلبه منه لأمراته، أي أنه مرتشي، والعمدة بالطبع يجعله يُملي البلاغ «ضد مجهول» رغم معرفته بهوية المجرم وأعوانه، لأن العمدة نفسه يتستر على المجرم. وفي المشهد التالي نرى العمدة وهنداوي يشكو له، لكن العمدة يدعي عدم معرفته بالفاعل ويوجه السؤال عنه إلى الخفر المحيطين به مدججين بالسلاح فيتهربون من الإجابة عن السؤال، فهم يخشون على حياتهم من «الوحش»، وحتى هنداوي نفسه يخشى أن يتكلم بما يعرفه خوفا على أولاده من الموت على يدي «الوحش» وعصابته.

ومع تصاعد الأعمال الإجرامية التي يقوم بها الوحش وعصابته

ترسل الحكومة مأمورا جديدا الى مركز الشرطة في القرية للتعامل مع الوحش والقبض عليه. ومع وصول الضابط «رءوف» (أنور وجدي) يدبر له الوحش وعصابته مقلبا يضعه في موقف حرج، لكن عبد الصبور أي الوحش يظهر له كمنقذ، ثم يزوره في مكتبه بعد ذلك باعتباره صديقا، ويتودد إليه الضابط في مفارقة مثيرة للسخرية، إلى أن يعلم حقيقة أمره، ويبدأ الصراع الجدي بينهما. الضابط يحاول استغلال ادمان الوحش الأفيون لكي يوقع به، كما يلجأ إلى دفع هنداوي للتظاهر بأنه سيدفع له الاتاوة المطلوبة لكي يتفادى قتل ولده، حتى يتمكن منه لكن الوحش يتمكن في كل مرة من الإفلات، إلى أن يضيقوا الخناق عليه في النهاية فيسقط بعد أن يكون قد ارتكب الكثير من أعمال العنف والقتل وإرهاب أهل القرية.

هنا صراع بين الخير والشر، وبينما يظهر أهل القرية جناء عاجزين عن التصدي لعصابة الوحش، رغم وجود شاب متعلم بينهم هو شوقي أفندي (سعيد خليل) الذي يحرضهم على الوحش في حين لا يجروؤ هو نفسه على التصدي له، ورغم محاولات الضابط تحريضهم ضد العصابة، فالطابع العام هو الاستكانة والاستسلام لجبروت الوحش واستبداده خاصة أنه مسنود من قبل رضوان باشا الذي يعتمد على دعمه له في الانتخابات، ومن العمدة وكل رجاله. لكن البطل الفردي المتمثل في الضابط رءوف- القادم من خارج القرية- من المدينة، هو الوحيد الذي يصر على مواجهة الوحش ومطاردته حتى النهاية رغم أن العصابة تختطف ابنه الصغير وتهدد بقتله.

ولا يهيب أهل القرية ويلجأون إلى ما يمتلكونه من أسلحة، ويعلنون الحرب على العصاة إلا في النهاية بعد أن تجتاح القرية قوة شرطة ضخمة مدعومة من قبل الجيش. هنا، تغيب تماما فكرة «البطولة الجماعية» أو قوة المجموع في مواجهة الخارجين على القانون، ويبرز «البطل الفردي» تماما كما في أفلام الويسترن أي «أفلام رعاة البقر» أو الكاوبوي، فبطلنا (رءوف) يستخدم المسدس في مشهد تبادل اطلاق النار مع الوحش قرب النهاية على طريقة أفلام الويسترن، ثم يلتحم مع الوحش ويتعارك معه إلى أن يقهره بنفس الطريقة. ولاشك أن هذا الأسلوب يتناقض تماما مع المذهب «الواقعي» الذي لا يعترف بالبطل الفردي وبقدراته الخارقة. ولاشك أن هناك تأثيرا كبيرا واضحا بأفلام الويسترن كما سنرى فيما بعد، وكان أحد أشهر أفلام الويسترن الأمريكية وهو فيلم «قيظ الظهيرة» High Noon قد عرض عام ١٩٥٢ (من إخراج فريد زينمان وبطولة جاري كوبر). في هذا الفيلم نرى أيضا بلدة في الغرب الأمريكي يروعها مجرم وعصابته، وأهل القرية يجبنون عن مواجهة المجرم خوفا من بطشه وعصابته، ولكن مأمور الشرطة الغريب عن البلدة، يصر على التصدي له وحده مهما كلفه الأمر. أليس هذا هو نفسه موضوع فيلم «الوحش» إذا ما جردناه من التفاصيل؟!!

الوحش يتردد على «نعسانة» (سامية جمال) غازية القرية الحسنة المتزوجة من «قرني» (محمد توفيق) وهو فلاح فقير معدم ضعيف الشخصية، ويقيم معها الوحش علاقة جنسية بمعرفة زوجها الذي يرفض هذه العلاقة ويشعر بالغضب

الشديد لهذا التدني لكنه عاجز عن فعل أي شيء، ومع وصول الضابط الجديد يتشجع ويقبل فكرة الضابط بتدبير مكيدة للقبض على الوحش عندما يكون مختليا بنعسانة، لكن المكيدة تفشل ويتمكن الوحش من الهرب، ثم ينتقم من «قرني» بقطع لسانه حتى يكون عبرة لغيره.

«نعسانة» الغازية، نموذج كان شائعا في الأفلام المصرية في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، وهو نموذج لاشك في أصوله الحقيقية في الصعيد تحديدا، وكانت «الغازية» وهي راقصة تأتي من خارج القرية، ليس معروفا من أين جاءت فهي تتجول وترحل من قرية إلى أخرى، قد تكون فتاة بدوية فقدت شرفها أو تمردت على تقاليد القبيلة واشتغلت بالرقص أو قد تكون غجرية. لكنها نموذج مقبول رغم جرأة ما تقوم به قياسا إلى التقاليد المتزمتة الغاشمة في الريف عموما والصعيد خصوصا. وهي ترقص وتغني وتعمل في تسلية الزبائن وهم عادة من السائقين الذين يترددون على «الخص» الذي تتخذه مكانا أو كرا لها بمساعدة عشيق أو رجل يسعى لاستغلالها، والخص هو ذلك الكوخ المصنوع من أعواد «الغاب» وكان يوجد عادة على أحد جانبي الطريق الريفي لتقديم الشاي والجوزة للسائقين. وكان يقدم أيضا مشروبات مسكرة رديئة ورخيصة. ونلاحظ أن الدكتور طه حسين قدم شخصية «الغازية» في رواية «دعاء الكروان»، وهي شخصية «زنوبة» التي قامت بدورها في الفيلم المأخوذ عن الرواية ميمي شكيب. ولم يكن نجيب محفوظ يستخدم شخصية كهذه دون أن تكون لها أصول في الواقع نفسه، لكن لابد من الإقرار بأن وجودها «الدرامي»

على شاشة السينما، كان يؤدي غرضا يتجاوز دورها في الواقع.

صلاح أبو سيف لا يستخدم «الخُص» كما عرفناه في أفلام أخرى، لكنه يستخدم ديكورا شبيها تماما بديكور البار والفندق الذي نعرفه في أفلام الغرب الأمريكي: مبنى خشبي أو فندق مكون من طابقين يربط بينهما سلم داخلي. في الطابق الأرضي يقع البار الذي يتجمع فيه الرجال، يشربون ويدخنون، وفي الطابق العلوي تقع غرف النوم التي يتم تأجيرها أو يقطنها أصحاب الفندق. هنا في «الوحش» تقيم الغازية وزوجها في الطابق العلوي، وتهبط إلى الطابق السفلي عبر السلم الداخلي إلى الصالة حيث ترقص أمام الرجال المتحلقين يشربون ويصفقون أو يشاركونها الرقص، وتتصاعد سحببات دخان «الجوزة» الذي ينفثه الرجال، ويأتي «الوحش» ويصعد مع رجاله إلى غرفة نعسانة، قبل أن يتركوه وحده يختلي بها.

نعسانة هي المرأة التي ترتبط بالرجل القوي الذي يمكنه حمايتها لأنها غريبة لا أهل لها ولا عزوة. وهي مقابل للمرأة المكسيكية التي يعشقها الرجال في فيلم «قيظ الظهيرة» لكنها مازالت تحب البطل أي الضابط، رغم أنه تزوج حديثا، فتضطر لتترك البلدة.

وكما أن أجواء الرقص والشراب داخل هذا الديكور في فيلم «الوحش» مقتبسة من «الويسترن» الأمريكي كذلك مشهد الرقص في الساحة الكبيرة قرب السوق الواقع خارج زمام القرية، حيث ترقص سامية جمال رقصة من أجمل ما عرفته السينما المصرية.. هو رقص تعبيري يتسم بالجمال والرقّة

والتصميم البديع. تتحرك الكاميرا في لقطة بعيدة long shot (عامة) من اليمين إلى اليسار، في ساحة السوق التي تزدحم بالفلاحين وهم يبيعون ويشترون، ثم ننتقل عن طريق القطع cut إلى دائرة تستعرضها الكاميرا ببطء، لمجموعة من الرجال يصفقون على إيقاعات الدفوف ونغمات الناي لموسيقى شعبية شائعة، وفي لقطة متوسطة، نرى عبد الصبور (الوحش) جالسا يتناول الشاي، كأنه ملك غير متوج يحيط به الرجال وهم يصفقون بأيديهم بطريقة خاصة مستمدة تماما من إيقاعات الفلاحين في الصعيد. تدخل نعسانة إلى الدائرة الواسعة ترقص، وتدور وهي ترقص على الرجال الواقفين في الدائرة وتدور معها الكاميرا، وتتصاعد الموسيقى والإيقاعات، وتتسارع حركة صفق الرجال لأيديهم مع تحريك أجسادهم.

هذا مشهد نموذجي في سحره وجماله وقوة الإبداع فيه مع بساطة آثرة. ليس من الممكن أن ينسى أي مشاهد للفيلم هذه الرقصة التي تقترب من التعبير بالإيقاع والجسد والموسيقى كما لو كانت «أوبرا من الصعيد»، فالمشهد يتميز بالجمال والانسيابية في الحركة، كما يتميز بإيقاعه الخاص الذي تخلقه الحركة، حركة الأجساد والأيدي وحركة الكاميرا، ويتناغم مع الموسيقى والإيقاعات الراقصة. ولا يركز صلاح أبو سيف على جسد الراقصة بقدر ما يصور علاقتها بالفضاء، في إطار التكوين البديع للرجال الموجودين داخل تلك الدائرة، وهو يصورها مرة واحدة عن قرب عند نهاية المشهد الذي يستغرق دقيقة و٣٦ ثانية. في هذه اللقطة تقترب نعسانة من «الوحش» ترقص له بابتسامة عريضة على وجهها. إنه أيضا مشهد غريب» على

الفيلم المصري عموما، قريب من أجواء «الويسترن». الوحش يجلس في استرخاء يتناول الشاي، يتطلع إلى الراقصة، يحيط به مئات الرجال من أهل القرية، والمقصود تجسيد قوته وسطوته على الأهالي وتطويعهم له، فهم يصفقون ويرقصون مع الراقصة التي يعلمون جميعا أنها «امرأة الوحش»!

من هذا المشهد ننتقل إلى الجهة الأخرى من الساحة، إلى السوق، حيث نرى رجال العصابة وهم يهددون الفلاحين الذين يبيعون المواشي والمحاصيل ويشتررون السلع من خضراوات وفواكه وأوان فخارية وغيرها، بضرورة دفع الإتاوة المقررة. أي أننا في المشهد نفسه نرى النقيضين: الاسترخاء والرقص، وممارسة الاجرام والابتزاز والسرقة.

في أحد المشاهد يتسلل الوحش متنكرا في زي ممرض إلى المستشفى حيث يرقد الضابط رءوف بعد إصابته بطلق ناري أثناء مطاردته الوحش بعد فشل تدبير القبض عليه بتهمة الزنا، ولكن الوحش يضطر إلى الفرار بعد أن ينكشف أمره، فيقفز من نافذة الطابق الأول في المستشفى إلى حيث ينتظره رجاله بالخيول في أسفل، يقفز على حصانه برشاقة، ثم يفر مسرعا مع رجاله الذين يأخذون في إطلاق النار في اتجاه مبنى المستشفى قبل أن يفروا مع زعيمهم، في مشهد « مألوف تماما من افلام الويسترن.

في مشهد آخر يجلس رضوان باشا يأكل بطة، يستخدم يديه في تقطيع لحمها ويلقي ببعض القطع في صحن على المائدة إلى كلبه. يظهر رضوان باشا من جانبه إلى يمين الكادر، في لقطة

قريبة، بينما يستخدم أبو سيف عمق المجال لكي يرينا الطرف الآخر الذي يقف على الناحية الأخرى من المائدة أمام رضوان باشا (فهو لا يجرؤ على الجلوس أمامه)، إنه الفلاح هنداوي الذي جاء لكي يقترض من الباشا مائة جنيه ليدفعها إتاوة للوحش حتى ينقذ حياة ابنه الذي خطفته العصابة. رضوان لا ينظر إليه بل يحدثه بينما هو مشغول في التهام الطعام الدسم. ويهيمن رضوان على الكادر بحجمه الضخم في المقدمة بينما يتضاءل جسد هنداوي الذي يخاطبه بذلة وتضرع في المؤخرة. في نهاية المشهد بعد أن يوافق الباشا على إقراض هنداوي المبلغ مقابل أن يبيعه أرضه، ينهض ويتجه نحوه، يطلب منه أن يذهب الى البيت وينتظره هناك (رضوان يتحدث وهو مازال يمضغ الطعام) بينما الرجل يبدو منكشاً أمامه. وحينما يهم الرجل بالانصراف يقول له رضوان وهو يشير بيده نحو المائدة: مش كنت تقعد تطفح لك لقمة معايا؟! يتردد الرجل. يتوقف لحظة قبل أن يرد قائلاً وهو يغلي من الغيظ: «إلهي يعمر بيتك ياسعادة الباشا!

هنا يستخدم أبو سيف التكوين وحركة الممثل داخل المشهد ببراعة للتعبير عن التناقض بين الشخصيتين وتجسيد المأزق الذي يضطر هنداوي للوقوف بين يدي الباشا على هذا النحو، كما يستخدم الحوار وطريقة المكتوب بمهارة والذي يعبر بدقة عن التناقض بين الشخصيتين.

يستخدم أبو سيف مشهداً مألوفاً في الريف المصري وهو عرض الأراجوز أي الدمى التي يحركها رجل من الخلف أمام مجموعة

من الأطفال بينما يراقب أعوان الوحش منزل الضابط. وعندما يرى الضابط وهو يخرج متنكرا في زي مشابه لما يرتديه الوحش، يتعرف محرك الدمى عليه فيطلب من الأولاد الانصراف ويطلب من مساعده الذي يقوم بتحريك الدمى أن يللم أشياءه ويسرع لكي يخبر الوحش. ويستخدم أبو سيف أيضا مشهدا شبه تسجيلي لمجموعة من نساء القرية تتقدمهن زوجة هنداوي وهي تحمل ابنها الذي قتلته العصابة على يديها، بينما تسير النساء خلفها، ترتدين السواد، وتندبن على الميتم باستخدام لغة ذات إيقاع خاص حسب التقليد الصعيدي المعروف بـ «التعديد» على الموق.

ويلجأ أبو سيف إلى نسج مشهد طويل نسبيا «فوتومونتاج» يعرض خلاله تطور الأعمال الإجرامية التي ترتكبها عصابة الوحش وتتصاعدها، من خلال تصوير عناوين الصحف، واعتداء افراد العصابة على الفلاحين وحرق الحقول، وإطلاق الرصاص، وهدم البيوت.. إلخ.

فيلم «الوحش» عمل سينمائي ذو خط بولييسي أي كان يصلح لأن يكون فيلما من نوع thriller لكن صلاح أبو سيف يجعل منه فيلما «ملحميا» epic، يعرض لصعود أسطورة الوحش ثم نهايتها على أيدي «البطل».. «الشجاع».. الذي كان كل جمهور «الترسو» في مصر ينتظره ويبتهج لما يفعله خاصة عندما يشتبك مع الشرير ويضربه ويسقطه ثم يقبض عليه.

محمود المليجي هو البطل الحقيقي للفيلم، ولا حاجة بنا إلى التدليل على تفوقه في أداء الدور بسحر خاص رغم قسوة

الشخصية وإجرامها، فهو يتفاعل مع الشخصية وينفعل بها ويؤديها دون غمطية، بل ويبدو بوضوح أن جشعه ورغبته في الاستحواذ والتملك وتوسيع رقعة ملكيته الزراعية تملأ نفسه بالقسوة والعنف وتدفعه إلى ارتكاب المزيد من الجرائم. وهو في الوقت نفسه، يرغب في الاحتفاظ بعلاقته بعشيقته «نعسانة» الحسنة التي تريد أن تغادر معه القرية حيث يبدأ الإنسان حياة جديدة. ونعسانة بهذا المعنى ليست شريرة بالضرورة بل هي تسعى لأن تكون بالقرب من رجل قوي يحميها في مجتمع ظالم قاس لا يرحم. ولذلك نراها في أحد المشاهد والضابط رءوف يطلب منها أن ترتب له موعداً مع الوحش في الجبل، تتودد إلى الضابط، وتحاول إغراءه بفتنتها وتقول له: إنها أحبت مجرمين وأشار فلم لا تجرب أن تحب ضابطاً هذه المرة؟!

أما المرأة في الفيلم بشكل عام فهي زوجة تقليدية مغلوطة على أمرها، سلبية، تخشى على أبنائها كما تفعل زوجة الضابط القادمة من القاهرة وكل مهمتها تدبير البيت ورعاية إبنهما، وهي تكاد تنهار بعد قيام العصاة باختطافه، بل وتهدد زوجها بأنها ستذهب بنفسها إلى الجبل وتعطي الوحش كل ما تملكه من حلي ذهبية لإنقاذ ابنها. هذا على مستوى امرأة الطبقة الوسطى، أما على مستوى امرأة الطبقة الدنيا، فلا يختلف الأمر كثيراً، فزوجة «قرني» تحذر زوجها من مغبة تعاونه مع رجال الشرطة، وتفزع فزعاً شديداً عندما يختطفون ولدها ويهددون بقتله، وبعد أن يُقتل فعلاً تقود الجنازة التي تردد خلالها النساء الممتشحات بالسواد العديد المشهور في الريف الصعيدي، وكأنها تقول: كان قلبي يشعر بما سيحدث!

على المستوى الأشمل، لاشك أن الصورة التي يرسمها صلاح أبو سيف بالاشتراك مع نجيب محفوظ هي صورة لمجتمع طبقي، تدافع الطبقة فيه عن مصالحها ولو بالارتباط بأعنى المجرمين، بل إن الفيلم يقول أيضا إن لا فرق بين عبد الصبور (الوحش) وبين رضوان باشا الإقطاعي، فكلاهما يسعى للتملك والتوسع في الملكية على حساب صغار الفلاحين. وما المشهد الذي يدور بين رضوان باشا وقرني سوى تجسيد لذلك «النهم» الذي يعبر عنه بالتهام رضوان باشا لحم البطة أمام الفلاح المسكين المههدد بفقدان قيراطي الارض التي يأكل منها هو وأسرته.

سامية جمال أدت دور نعسانة ببراعة وأضفت عليه رونقا خاصا بسحرها ورقصها البديع المعبر، وتميز أداء العملاق عباس فارس (في دور رضوان باشا) كما تفوق تنظيم شعراوي كمساعد للوحش، وسعيد خليل في دور شوقي أفندي، ومحمد توفيق (في دور قرني زوج نعسانة) وسميحة أيوب في دور زوجة الضابط. إلا أن المشكلة الأساسية في الفيلم تكمن في أداء أنور وجدي في دور الضابط رءوف الذي يفترض أنه رجل تطبيق القانون بصرامة، فهو يبدو وكأنه لا يعرف ما إذا كان يمثل دورا مضحكا أم جادا، هزليا أم دراميا، وهو لا يعرف كيف يمسك بالمسدس ولا كيف يطلق النار، وعندما يطلق النار يبدو وكأنه يعاني من الشعور بالذنب، وعندما يتحدث يأتي صوته سطحيًا خطابيا محايدا خاليا من الانفعال، ويؤدي جميع المشاهد التي يظهر فيها بطريقة واحدة ونبرة صوت واحدة. ولاشك أن وجود أنور وجدي في الفيلم يعود إلى الشعبية الكبيرة التي كان يتمتع بها في ذلك الوقت (١٩٥٤). ومن الواضح أن صلاح أبو سيف رضخ

لهذا الاختيار مضطرا لضمان إنتاج الفيلم.

في نهاية الفيلم بعد أن تنتهي الأحداث «نهاية سعيدة» بالقبض على الوحش وعصابته، يعود صلاح أبو سيف إلى سخريته، بما يوحي بأن الأمور لن تتغير كثيرا رغم تلك النهاية (السينمائية) البديعة، فعلى لقطة تتحرك فيها الكاميرا حركة عكسية لما شاهدناه في المشهد الأول، أي من اليمين إلى اليسار، نرى الفلاحين وهم يدفعون الجمال المحملة بالقش، ثم صفحة المياه الساكنة في التربة، والضفة الأخرى من التربة بأشجارها الباسقة، ثم تستدير الكاميرا من زاوية مرتفعة لتكشف عن المكان وجماله الخاص وسكونه الخلاب، ويأتي التعليق النهائي يقول: «وعاد الريف إلى طبيعته الأصلية السمحة. وعاش الناس في سلام واطمئنان. حقا.. ما أجمل الحياة في الريف. وما أهدأ العيش في ظل الأمن والاستقرار».

ولابد أن المتفرج سيدرك السخرية الكامنة في مشهد النهاية تماما كما أدركها في مشهد البداية. وما بين البداية والنهاية، يصنع صلاح أبو سيف «ويسترن» مصري بتقاليد خاصة جديدة مصرية تماما، وهذا ما يضيف على فيلمه سحره الخاص.

ثالثا: البطل المتحول في «سوق السلاح»

عن سيناريو لجليل البنداري وعبد الحي أديب أخرج كمال عطية فيلم «سوق السلاح» (١٩٦٠) بطولة فريد شوقي ومحمود المليجي وهدي سلطان. نفس أبطال عدد من أفلام الفترة التي كانت تنال شعبية كبيرة، وكانت تدور في عالم تجار

المخدرات وكيف يصنتر الخير على الشر في النهاية.

البطل هنا هو «سيد» (فريد شوقي) الذي يلتحق بعصابة المعلم شكورة (محمود المليجي) يساعده في توزيع وتهريب المخدرات إلى أن يصبح ساعده الأيمن الذي لا يمكنه أن يستغنى عنه، لكن سيد يقع في حب المغنية بهية (هدى سلطان) ولكن بعد أن يكون شكورة بالتعاون مع سيد قد قتل بطريق الخطأ شقيقها صلاح (حسن يوسف) الذي كان طالبا في كلية الشرطة لكنه أثر العمل ضمن العصابة في توزيع المخدرات لكي يدخر مبلغا يكفل له أن ينفق على شقيقته وبالتالي يعتقها من العمل في الرقص والغناء.

ومن الممكن أن نتصور بالطبع كيف يعمل الحب على تحول سيد من النذالة والجريمة إلى النبل والتوبة، في تكرار لفكرة أن الخير الكامن في النفس البشرية يمكن أن يقهر الشر بالحب، وأما الشرير الذي لا يعرف قلبه الحب (المعلم شكورة) فهو ينتهي قتيلا على أيدي رجال الشرطة بعد - أن أصر حتى النهاية على ولوج طريق الجريمة والشر.

ملامح البطل «سيد» هنا تتمثل فيما يلي:

فقير يبحث عن رزقه ولا يجد من يسانده في البداية سوى بهية التي تمنحه مبلغا من المال لكي يعود من أحيث أتى أي إلى بلدته بعد القبض على قريبه (المعلم محمد رضا الذي كان يساعد المعلم شكورة ووقع في قبضة الشرطة). لكن سيد لا يعود فالمعلم شكورة يعجب بقوته وجرأته وشجاعته ويستقطبه عن

طريق الاغراء بالمال للعمل مع.

بعد ذلك تتطور شخصية سيد، من تابع مخلص أمين للمعلم يشعر بالولاء له مهما كلفه الأمر، إلى ند له، يناقشه ويتعامل معه على نفس المستوى بل ويطالب أيضا بنصيب أكبر في العمليات التي تقوم بها العصابة ويتصدى هوة لقيادتها في الموقع. وبعد ذلك يصبح سيد ممزقا بين حبه لبهية التي تكره المعلم شكورة وترغب في الانتقام منه لاعتقادها أنه كان وراء مقتل شقيقها، وبين ولاءه للمعلم شكورة الذي يعتبره «ولي نعمته» كما يقولون، وهو الذي أتاح له فرصة الصعود. هذا التناقض بين الجانبين سيحسم في النهاية بعد ان يدرك أن شكورة لا يهمله سوى المال بل وأنه أراد أيضا التخلص منه ومن بهية معا.

إخراج كمال عطية يركز كثيرا على تطور الشخصية سواء من خلال طريقة الملبس والحديث بل والتعامل التي يجسدها المخرج من خلال حركة الممثل داخل الديكور، كما يهتم كثيرا بمشاهد المطاردات و«الأكشن» المليئة بالضرب والاشتباك بالأيدي التي ينتصر فيها «البطل»- فريد شوقي- دائما مهما بدا أحيانا أنه على وشك الهزيمة أو الانهيار، ومهما بدا أن غريمه (محمود المليجي) قد تمكن منه وقبض على زمام الموقف. وكل هذه السمات منقولة بدقة من أفلام العصابات الأمريكية التي كانت سائدة في الخمسينيات بما في ذلك ما يعرف بـ «الفيلم نوار».

ويلاحظ أيضا أننا أمام شخصية مثل بهية التي تتكرر على تنوعات مختلفة من فيلم إلى آخر، كـ «عالمة» أو راقصة ومغنية شعبية تبدو مبتذلة لكنها شريفة تعرف كيف تحافظ على شرفها وسط غابة من الرجال الأشداء، بل إننا نراها في هذا الفيلم وهي تتحدى المعلم شكورة في مشهد من المشاهد الأولى في الفيلم، وتواصل الرقص والغناء في منزلها مع فرقة موسيقية صغيرة بينما المعلم ورجاله يجلسون فيما يبدو أنه سرادق عزاء تحت دعوى أن قريبا له قد توفي، وذلك كغطاء لتمرير شحنة من المخدرات داخل الكفن والنعش. وبالطبع الجمهور يعرف الحيلة لكن بهية لا تعرف وبالتالي كان المعلم شكورة يحتج مع مساعديه على سلوكها هذا الذي يعتبرلونه خارجا عن التقاليد التي تراعي حرمة الميت، في حين أنهم يمارسون فعلا إجراميا لا علاقة له بالقيم الأخلاقية!

”بهية“ راقصة لكنها شريفة، وهو يلجأ إلى مثل هذا العمل مضطرة لكي تنفق على تعليم شقيقها الصغير صلاح بعد أن توفي والداها ولم يترك لها سوى البيت الذي تقيم فيه. وصلاح يشعر بالخجل أمام زملائه الذين يسخرون من مهنة شقيقته، وهي ترغب في الكف عن مثل هذا العمل، لكن هذا لن يحدث كما تقول، سوى بعد أن يتخرج صلاح من كلية الشرطة التي يدرس بها. وصلاح يقيم علاقة مع أحد مساعدي المعلم شكورة (سعيد خليل) ويرجو أن يمنحه قطعا من المخدرات لتوصيلها للزبائن أي يعمل كموزع مخدرات مقابل أجر لكي يدخر ما يتيح له الانفاق على شقيقته ويجنبها العمل كراقصة. ولكنه يكاد يسقط في أيدي رجال الشرطة فيبتلع

قطعة مخدرات ويتجه الى منزل يتخذه المعلم شكورة وكرا حيث يطالب المساعد سعيد خليل بضرورة احضار طبيب لكن المعلم يرفض خشية من أن اتضح الحقيقة وبالتالي القبض عليهم جميعا، لكن الرجل يصر فلا يكون هناك مفر سوى بقتله، ثم يقوم شكورة باجراء عملية غسيل معدة بمساعدة سيد، بطريقة بدائية مما يؤدي الى وفاة صلاح، الذي يلقون جثته في الحارة قرب منزل شقيقته.

البطل يتطهر بالحب، وينتقل من عالم الجريمة، الى مقاومة الجريمة ومساعدة الشرطة في القبض على العصابة وقتل شكورة. وهو يحاول رفع السلاح في وجه الشرطة، ولكن يقبض عليه أيضا لكي يدفع جزاء ما ارتبكت يده وإن كان الجمهور يعرف بالطبع أن الحكم عليه سيكون مخففا بسبب تعاونه مع الشرطة. وبهية تقول له في النهاية إنها ستنتظره. وبهذا يكون الجمهور قد ضمن تلك النهاية السعيدة التقليدية التي يتوقعها.

البطل الشعبي في إطار الميلودراما الأخلاقية قد يسقط أولا تحت إغراء المال أو الجنس، أو كلاهما، بفعل الفقر والحرمان، فينحرف ويضل الطريق، لكن التجربة العاطفية التي يمر بها بصدق، تكفل له التطهر وإدراك الخير من الشر، فيتجه طائعا ليجعل الخير يغلب على الشر، وينحاز للطهارة، ويلجأ إلى التكفير.

في فيلم «ماذا أعيش» الذي كتبه عبد الغني قمر (قصة وسيناريو وحوار) وأخرجه ابراهيم عمارة وعرض عام ١٩٦١،

نرى البطل الشعبي صلاح (شكري سرحان) فقيرا يرفض واقعه ويتمرد عليه. واقع البؤس والفقر والحرمان بسبب تقصير أبيه تجاهه وتجاه والدته بعد ان أدمن الخمر فأهمل تعليم ابنه، وأصبح مكتوبا عليه أن يمارس عملا بسيطا تافها يتلخص في طلاء الابواب والجدران، لكن عملا كهذا لا يدر عليه ما يرغب فيه من مال لكي يكفي أمه الحاجة، ويتزوج الفتاة التي يحبها «نبيلة» (سعاد حسني). الأب ينتحر، بعد ان بلغ به اليأس مبلغه، وصلاح يريد أن يصعد ويصبح مثل غيره من الشباب الذين ينفقون عن سعة رغم أنهم يعملون في مهن متواضعة في الميناء ولكن مع عصابة تبتز التجار، يتزعمها شاب مفتول العضلات يدعى جميل (كمال صلاح الدين) يصفف شعره ويبدو بشاربه وهيئنت مثل صدام حسين وقت في شبابه وقت أن كان يعيش في القاهرة في نفس الفترة من أوائل الستينيات!

شقيق نبيلة الحاج مصطفى (محسن سرحان) رجل طيب وشريف، يعمل مستخلص في الميناء ويحرض التجار على عدم الانصياع لتهديدات عصابة جميل. لكن جميل لا يكف عن تهديده يريده أن يساعد العصابة في تمرير شحنة مخدرات. وجميل لا يدير الأمور بنفسه ولكن هناك الزعيم الكبير الخفي الذي لا نراه ولا يعرفه أحد باستثناء جميل، وهو لا يظهر على الملأ بل يدير العصابة من خلف الستار. وهناك

ربعا: البطل المنقذ في «أبو حديد»

عرض فيلم «أبو حديد» في ٢٩ ديسمبر ١٩٥٨. كانت صورة البطل على المسرح السياسي أي صورة جمال عبد الناصر، قد أصبحت ترتبط بتحقيق الوحدة بين مصر وسوريا في فبراير ١٩٥٨، وبدء سياسة إصلاحية جديدة ستصل إلى حد تأمين البنوك والشركات في ١٩٦٠. كان المناخ السائد يبرز ويدعم صورة القائد الذي جاء من وسط الشعب، وهو في الأصل ينتمي إلى البسطاء منهم، يشعر بالأمهم، ويريد أن يحقق لهم شيئا ملموسا بعد سنوات طويلة من القهر والظلم والتهميش.

هذه الأفكار انعكست في أواخر الخمسينيات على عدد كبير من الأفلام المصرية، وصبغت صورة «البطل الشعبي» الذي اتفقنا على أنه ليس «ابن الطبقة الوسطى» بل القادم من أوساط «الشغيلة» الكادحين. وقد يكون عاملا أو سائقا أو حمالا في الميناء. أما في فيلم «أبو حديد» - إخراج نيازي مصطفى عن قصة وسيناريو عبد الحي أديب بالاشتراك مع نيازي مصطفى نفسه، وحوار السيد بدير - فقد كان البطل صيادا. وهو دائما في طليعة رفاقه، يتمتع بالوعي الطبقي الذي يجعله يستطيع أن يواجه الظلم ليس فقط بالقوة الفردية، بل بقيادة حركة تمرد أو ثورة منظمة كما نرى في الفيلم.

بطلنا «حسن أبو حديد» (فريد شوقي) ابن لصياد عجوز يلقي مصرعه في بداية الفيلم على يدي المعلم «جابر» (عبد الوارث عسر) الذي كان يختبئ في كوخ الصياد العجوز على شاطئ البحر مع شريكه المعلم «عطية الحنش» (محمود

المليجي)، هربا من مطاردة الشرطة لهما أثناء قيامهما بانتشال شحنة من المخدرات من على شاطئ البحر. لكن المعلم جابر لم يكن يقصد قتل الصياد العجوز، بل كان فقط يحاول إسكاته لكي لا يصرخ فيلفت نظر الشرطين اللذين يبحثان عنه وشريكه في الخارج.

المعلم جابر الذي يمتلك دكانا لبيع أدوات الصيد للصيادين، شريك للمعلم عطية الحنش الذي يمتلك المقهى والوكالة التي تشتري السمك من الصيادين وتحتكره وتفرض له أسعارا متدنية كثيرا وتعاقب بشدة كل من يخرج عن طريقها ويختار أن يبيع السمك لتلك الوكالة التعاونية الجديدة البديلة التي أنشأتها مجموعة من الصيادين، يرفضون بيع السمك لحساب المعلم الحنش المستغل القاسي القلب الذي يمتلك أيضا «الحانة» أو «الخمارة» (على غرار الخمارة التي شاهدناها في «رصيف نمره ٥») والتي ترقص فيها «شلبية» (سمحية توفيق) وهي التي ينقذها الحنش من بطش زوجها ويرغمه على طلاقها لكي يتخذها عشيقه له.

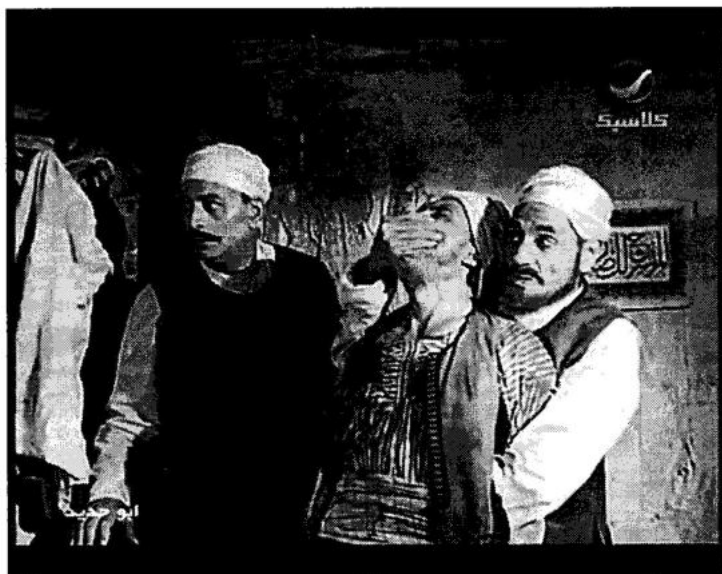
غير أن المعلم الحنش يهيم حبا بـ «أمينة»، تلك الفتاة الملائكية الجميلة الصغيرة ابنة المعلم «جابر» الذي يعتبره الحنش معلمه ومولاه، فهو «ولي نعمته وصاحب الفضل عليه في تجارته عندما كان مبتدئا) وجابر يتظاهر أمام أهل البلدة، وهم من الصيادين، بالصلاح والتقوى والتدين، على غرار الحاج بيومي (زكي رستم) في فيلم «رصيف نمره ٥»، في حين أنه يخفي نهما كبيرا للاستحواذ على المال، ولو عن طريق مشاركة المعلم جابر

في تهريب المخدرات وتخزينها في دكانه، والتغاضي عن جبروته
وطغيانه وافترائه على أهل البلدة، رغم تظاهر جابر باستنكار
أفعال الحنش أحيانا.

وعلى نمط الشاويش «خميس» في «رصيف نمرة ٥» يظهر
«أبو حديد» (فريد شوقي) الذي يعود من الجيش بعد أداء
الخدمة الالزامية، لكي يكتشف اختفاء أبيه في ظروف غامضة،
فيما جثة الرجل في الحقيقة مدفونة تحت أرض الكوخ الذي
كان يقيم فيه والذي يتخذه الشاب العائد الآن محلا لاقامته،
ويسعى الى تدبر أمره والعودة إلى البحر، أي للصيد. وهو
يرفض ممارسات المعلم عطية الحنش ضد الصيادين، ويتعاطف
مع «حسان» (عبد المنعم ابراهيم) وهو صياد شبه متعلم،
يلعب هنا الدور التقليدي في اصفاء ملحاحات كوميدية على تلك
الميلودراما الثقيلة التي تمتليء بالعنف والقتل والمطاردات، كما
تتضمن أيضا مشاهد للرقص والغناء (محمد رشدي) سواء
داخل الخمارة المصممة على نفس النمط الشائع في السينما
المصرية كمحل لتناول الشراب والعراك والفرجة على الراقصة،
تقيم فيها الراقصة في الطابق الأعلى.

من الممكن معرفة ما سيحدث بعد ذلك، إذ سيقع أبو حديد
في حب أمينة، ويتصارع مع المعلم عطية الحنش عليها ثم
سيتزوجها رغم رفض والدها الذي يريد تزويجها للحنش لكي
لا يكشف قتله الصياد العجوز والد البطل، لكن عطية سينتقم
بالوشاية بجابر لدى أبو حديد، ثم بقتل جابر حتى لا يعترف
بالحقيقة ويدين معه الحنش، لكي تتجه الأنظار الى أبو حديد

باعتباره القاتل، وتتعدد الخيوط، ويكاد الحنش يظفر أخيرا بأمنية، غير أن أبو حديد الذي يهرب ويتكاتف معه الصيادون، ينجح في إثبات الحقيقة بعد أن تعترف شلبية على الحنش انتقاما منه بعد أن تخلى عن وعده لها بالزواج وطعنها بالسكين وتركها بين الحياة والموت. ومع ظهور الحقيقة والقبض على المجرم، تكون ثورة الصيادين قد بلغت ذروتها بالقضاء على احتكار الحنش لتجارة الأسماك، وهدم وكالته والبدء في العمل مع الصيادين من خلال التعاونية التي يعيدون افتتاحها بعد أن كان الحنش قد أغلقها بالقوة.



لقطة من فيلم «أبو حديد»

أبو حديد أحد أهم وأشهر أفلام «الترسو» الشعبية في عصره، وقد عرض بعد نحو عشرة أشهر من «رصيف نمرة ٥»، وكان

يواصل تقديم صورة البطل باعتباره المخلص، رجل الخير الذي يتميز بالشباب والإخلاص ويمتليء بالحب، يرغب في بدء حياة شريفة، والانتقام لمقتل والده من الأشرار وتقديمهم للعدالة، والأهم من هذه الأشياء كلها بالطبع، يتميز بالقوة البدنية والقدرة على سحق أعدائه مهما تكاثروا وتكالبوا عليه، من خلال تلك المشاهد الشهيرة التي كان يجيدها فريد شوقي ومحمود المليجي والتي كانت تلقى إعجابا وتصفيقا من جانب جمهور «الترسو» في مصر.

أبو حديد.. ابن الطبقة الفقيرة، هو نموذج للبطل الذي ولد مع حركة الضباط، بعد أن أصبحت الصورة الدعائية التي تقدم لها في الإعلام المصري أنها حركة جاءت للقضاء على نموذج صارخ للاحتكار والجبروت والظلم والتحلل الأخلاقي، كان يجسده الملك فاروق نفسه، وكيف أنه بالتعاون مع رجال من الشريحة العليا، مع غطاء ديني، كانوا يفسدون ويستولون على أراضي الآخرين بالقوة، كما يفرضون نمطا احتكاريًا في التجارة (تجارة القطن بوجه خاص) يشترونه من الفلاحين بأرخص الأسعار ليبيعونه في الأسواق العالمية بأسعار مرتفعة. ولذلك ففيلم «أبو حديد» يضيف البطولة على نموذج من الشعب جاء لتخليص «شعبه»/ رفاقه الصيادين من الاستغلال.

ولكن كيف كان ممكنا أن تولد تلك الصورة الجديدة- سينمائية- للبطل وتمتلك كل هذا التأثير على جمهور السينما ربما حتى يومنا هذا؟

سيناريو الفيلم يقوم أساسا على تقسيم الشخصيات إلى نوعين: الأشرار والخير، الحنش وجابر وافراد عصابة الحنش من جهة هم الأشرار، وأبو حديد وحسان والصيادون الراغبون في التصدي لجبروت الحنش من الجهة الأخرى، هم أهل الخير، ولكن ينقصهم القائد الذي يلهمهم بقوته وشجاعته وقدرته على إعلان التحدي والبدء في المقاومة الفعلية.

يبدأ الفيلم بمشهد بديع من ناحية الصورة (بالأبيض والأسود): رجلان ينتشلان طردا من المخدرات، من قارب يقف على شاطئ صخري في الاسكندرية، وصوت عاصفة، تهز الأشجار القريبة، على خلفية من سماء ملبدة بغيوم كثيفة تطبق برماديتها على سقف الصورة، تزيد من إحساسنا بالحالة النفسية للرجلين اللذين يطاردهما اثنان من رجال شرطة السواحل، يتسلل الرجلان داخل الأشجار الكثيفة، يطلق الشرطيان النار صوبهما، ومع امتداد المطاردة يُلقي المعلم عطية بالطرد على الأرض، ويلجأ مع المعلم جابر الى كوخ أبو حديد.

نرى الكوخ من الداخل والصيد العجوز (عم عبده أبو حديد والد حسن أبو حديد) يقوم برتق شبكة من شباك الصيد تحت ضوء مصباح معلق في السقف يهتز فيلقي بضوء متقطع يضفي جوا من الغموض والترقب والإثارة على المشهد. وعلى حين يتوقع المتفرج أن يفتح الباب المواجه لمكان جلوس الرجل ويدخل منه المهربان، يدخل الشرطيان يسألان الرجل ما إذا

كان قد شاهد اثنين من «أخطر المهربين»، لكنه لم ير شيئا

بالطبع يخرج الشرطيان والرجل وراءهما يتطلع إلى البحر ويهر

رأسه أسفا.. ويستدير ليعود الى كوخه.. وعندما يدلف من باب الكوخ بظهره ويغلق الباب خلفه ثم يعتدل، يصدم بما يشاهده. الواضح أن الرجلين في الكوخ. يردد الرجل في ذهول (أي أنه يكتشف الآن فقط حقيقة رجلين لم يكن يشك في أن من الممكن أن يجتمعا معا في تهريب المخدرات): معلم جابر.. معلم عطية!؟

بدلا من أن يقوم الرجلان بتهديد الصياد العجوز «عبد أبو حديد» مثلا، يحرص السيناريو على تجسيد التباين بين الإثنين، فعبدته يقول للمعلم جابر (عبد الوارث عسر) عندما يطلب منه في مسكنة وذلة ألا يفضحهما: «نعم ربنا مش مكفياك، وماشي في سكة التهريب مع الراجل اللبط ده؟» وعندما يصر على رفع صوته والمناداة على خفر السواحل (لازم أخلي السواحل تطبق عليك وتخلص العباد من ظلمك ومن أذاك). هنا يطبق المعلم جابر على فمه يكتمه ويظل يكتمه الى أن يلفظ الرجل أنفاسه دون أن يدري المعلم جابر أن الرجل قد توفي.

إذن على غرار فيلم نيازي مصطفى (رصيف ثمره ٥) في المشهد الأول، قبل نزول العناوين وهو المشهد التمهيدي ويكون عادة مدخلا إلى الموضوع نفسه، نحن ندخل مباشرة إلى قلب الفيلم من خلال العناصر التالية: تهريب يشترك فيه رجل يفترض أنه صالح وتاجر ناجح، مع رجل معروف بجبروته وظلمه وقسوته، وصياد عجوز مسكين ولكن شريف يرفض الصمت أمام ما يراه من جريمة، ثم جريمة قتل تقع، وما يعقبها من دفن

للجثة في أعماق الكوخ نفسه، وسوف يصبح هذا (أي موضوع دفن الجثة في هذا المكان) فيما بعد، مادة أساسية ترفع حدة الصراع الدرامي وتدفع الأحداث إلى الأمام، عندما تصبح أداة يستخدمها الحنش لتهديد المعلم جابر، حتى أنه يدفعه في النهاية إلى الذهاب بنفسه في الليل، لكي يحفر ويستخرج الجثة ليدفنها في مكان آخر حتى لا ينكشف أمره أمام حسن أبو حديد الذي أصبح الآن زوجا لابنته ووالدا لحفيده ولو رغم إرادته.

هذه السمة المميّزة لمعظم أفلام «الأبطال» الشعبيين التي كان يخرجها نيازي مصطفى، لاشك أنها أثبتت نجاحها كثيرا في شد أنظار الجمهور من البداية الى موضوع الفيلم، ودفعه إلى متابعة تطورات القصة وتعقيداتھا.

عودة «أبو حديد» يصورها نيازي مصطفى من خلال مشهد شاعري رومانسي ذي طبيعة خاصة، فالمشهد يبدأ بأمنية وهي تجري على شاطئ البحر، ثم تصعد فوق قمة صخرية تشرف على البحر مباشرة، تتنهد وتنظر للبحر.. تتردد.. تنظر للماء.. من خلفها يدخل إلى الكادر حسن أبو حديد (فريد شوقي) في أول ظهور له في الفيلم وهو عائد إلى البلدة بعد غياب بعد أن أنهى الخدمة العسكرية، يتوقف، يتطلع إليها، تقذف بنفسها في البحر، على الفور يلقي نفسه وراءها وينقذها ويحملها إلى الكوخ القريب، ويمنحها سترة من عنده ويرسل بمن يخبر والدها. المشهد مصمم أساسا لكي يعطي صورة «بطولية» لحسن، ثم ينتهي وقد وقع حسن في حب تلك الفتاة البريئة

الجميلة. وإنقاذ حسن لأميئة هو المدخل الأولى الذي يقدم الفيلم لنا من خلاله شخصية حسن الذي سينقذ البلدة كلها فيما بعد من جبروت وطغيان الحنش.

في مشهد آخر يتوجه أبو حديد الى وكالة المعلم الحنش، فيشاهد بعينه كيف يقوم الحنش باذلال الصياد «حسان» وإرغامه على بيع السمك بالسعر الذي يحدده أو مقاطعة الشراء منه، وعندما يتلفظ حسن بما لا يعجب الحنش ينهض ويصفعه ويركله خارج الدكان. يدخل أبو حديد ويواجه الحنش ويجري حوار مكتوب ببراعة شديدة بينهما (كاتب الحوار هو السيد بدير) من خلال هذا المشهد الذي يكشف طبيعة الصراع الذي سيشتعل بين الرجلين:

أبو حديد: سلامو عليكم

- الحنش يتأمله من أعلى إلى أسفل دون أن يجيب..
وكذلك لا يرد مساعداه الاثنان الجالسان على يمينه ويساره.

حسن ينتزع المقعد من تحت أحدهما ويدفعه بعيدا ثم يجلس وعلى الفور يقول الحنش دون أن ينظر إليه: نظامنا هنا ثلاث تربع الايراد للوكالة والربع للصياد.. الي عاجبه أهلا وسهلا والي مش عاجبه مع السلامة..

- يامعلم عطية أنا جايلك في سؤال مش في شغل..

- الوكالة جُعِلت للشغل..
- صح.. لكن ده ما يمنعش إني أسألك عن أبويا..
(وبطريقة ذات مغزى) أنت بس اللي تقدر تدلني عليه..
- (ينتزع الحنش الشيشة من فمه وينظر في الاتجاه الآخر ثم يلتفت الى أبو حديد قائلا: لما يعينوني شيخ حارة أبقى أدلك عليه.. عليك وعلى نقابة أبو حديد هما اللي يقدروا يدلووك!
- إن شاء الله تسمع سمع خير عن نقابة أبو حديد.. وحسن أبو حديد.. أنا مش منقول من البلد دي لحد السر ما يبان..
- نظرات طويلة بين الرجلين ثم ينصرف أبو حديد بشكل سريع.
- هذا المشهد الذي يتميز بقوة أداء فريد شوقي ومحمود المليجي، يصلح مدخلا جيدا لكي يمهّد لنا ما سيقع بعد ذلك من صراع دموي شديد بين الرجلين. ينتهي المشهد بأن يطلب الحنش من مساعديه أن يتولوا أبو حديد بالرعاية (وضبوه كويس). وفي المشهد التالي مباشرة نشاهد كيف يتحرشان بحسن لكنه يتغلب عليهما ويشبعهما ضربا أمام المعلم الحنش بل وأمام أمينة التي يتصادف مرورها في تلك اللحظة، في أول مشاهد «الأكشن» التي كان نيازي مصطفى يجيد

إخراجها، وكانت من السمات المميزة لأفلامه وأفلام
البطل الشعبي في تلك الفترة، وكانت تجعل جمهور
«الترسو» يتهلل فرحا ويصفق من فرط إحساسه
بالسعادة.

البطل المنقذ ينتصر.. ويسقط الوغد، ويثور الصيادون،
وتنجح الصورة في دعم البطل وفي استعادة الحقوق.
وتعود المرأة الحسنة إلى زوجها البطل!

البحث عن وطن والبحث عن أسلوب

مر ما يقرب من ثلاثين عاما على ظهور ما اتفقنا على تسميته «السينما الفلسطينية». وكانت هذه السينما قد شهدت بداياتها في أواخر الستينات ثم بلغت ذروة نشاطها في منتصف السبعينات، ثم اتخذت منحى آخر في الثمانينات طامحة إلى الانتقال من مجال الافلام التسجيلية او الوثائقية الى الافلام الروائية.. بدءا من فيلم «عائد الى حيفا» لقاسم حول، ثم تجربة المخرج ميشيل خليف في «عرس الجليل» ومن بعده اصبحت طموحات انتاج الافلام الروائية تراود الكثير من أبناء الجيل الجديد من السينمائيين الفلسطينيين، ومنهم مخرج فيلم «ليالي الغربة» ايزدور مسلم الذي يعيش ويعمل في كندا، والمخرج رشيد المشهراوي ابن قطاع غزة المحتل .

لكن السينما الفلسطينية ليست فقط تلك التي يصنعها سينمائيون فلسطينيون، بل انها تشمل كذلك ما يصنعه سينمائيون عرب او اجانب حول القضية الفلسطينية وتعبر عن الموقف الفلسطيني من القضية. من هذه الافلام على سبيل المثال «المخدوعون» لتوفيق صالح (المصري) و«كفر قاسم» لبرهان علوية (اللبناني) و«الفلسطيني» لروي باترسباي (البريطاني).. وغير ذلك.

والملاحظة الاساسية فيما يتعلق بدراسة السينما الفلسطينية هي ان ظهور السينما الفلسطينية في وقت تزايد المد اليساري العربي، دفع معظم النقاد الى التبني الكامل لكل قواها وأفلامها، مع غض النظر كثيرا عن مستواها الفني. وقد اتفق ذلك مع شيوع مقولة «السينما النضالية» في ذلك الوقت من أواخر الستينات وهي المقولة التي روج لها الناقد الفرنسي جي اينبيل، واعتبرت السينما الفلسطينية بالتالي سينما نضالية، لا يشترط ان تكون سينما مسواة ناضجة.. جمالية، بل ان جمالياتها الخاصة مستمدة من الواقع النضالي الخشن وليس من تاريخ السينما في العالم. ورغم بريق الفكرة، ظلت نظرية «السينما النضالية» تكرر الوثائقي أو التسجيلي وتعتبره نقيضا للروائي بالضرورة، وتتحمس للأشكال غير المكتملة فنيا، بدعوى ان هذه الأشكال تحمل بدائل للأشكال الاخرى السائدة لسينما التسلية. في هذا السياق، ذهب جان لوك غودار نفسه الى الاردن عام ١٩٦٩ ليصنع فيلما وثائقيا حول القضية الفلسطينية.. وهو الفيلم الذي لم يكمله ابدا بعد ان تغيرت الظروف السياسية بسرعة كبيرة مع ما وقع في الاردن عام ١٩٧٠ ثم استخدم بعض المادة التي صورها وقتذاك في فيلم اخر مختلف تماما.



جان لوك غودار

هذا «التبني» الذي يحمل قدرا كبيرا من «الوصاية الأبوية» من جانب النقاد العرب، والنظرة الفوقية التي تتعامل مع السينما الفلسطينية باعتبارها «طفلا جديدا ناعم الاظافر..» هي نظرة وجدت ايضا ترحيبا من الجانب الفلسطيني، الذي وجد فيها دعما مفتوحا للقضية في المهرجانات والتظاهرات السينمائية الدولية. ثم انتقلت هذه النظرة الى مهرجانات كبيرة مثل موسكو وكارلو فيفاري ولايبزج.. وغيرها.

لكن الأمر الذي لم يعد محل شك اليوم، هو حاجة السينما الفلسطينية لنقد من نوع جديد.. نقد يتعامل معها تعامله مع اي سينما أخرى.. مع مستوى وانجاز فني وازافة ثقافية، والحكم عليها بمعايير ومقاييس فنية وطبقا للمناهج التي

نطبقها عند التناول الموضوعي، لانجازات سينمائية تركز على تاريخ تجاوز المئة سنة. فلم يعد يكفي ان يدبج المرء مقالا انطباعيا سريعا يشيد فيه بـ «صمود» الفنان السينمائي الفلسطيني ويحيي جهده ومحاولته لتحقيق فيلم.. ايا كان مستواه، بل اصبح المطلوب التعامل العلمي الموضوعي مع انجازات هذه السينما بغرض تطويرها ودفعها الى الامام، مع ادراك كل الظروف الشاقة لعمل السينمائيين الفلسطينيين.

هذه المقدمة وجدنا من الضروري اثباتها هنا قبل التعرض لفيلم «ليالي الغربة» للمخرج الفلسطيني ايزدور مسلم. والفيلم من الانتاج الفلسطيني- الكندي المشترك، صورت معظم مناظره في كندا، وجاء ناطقا بالانكليزية. وعرض في بعض التظاهرات السينمائية كما عرض في السوق الدولي للفيلم في مهرجان كان عام ١٩٩٣.

ولعل أول ما يصد في هذا الفيلم الذي تجاوزت ميزانيته - حسب ما صرح به المخرج - المليون دولار، كون مخرجه يحاول - وان عبثا - ان يوهمننا بطرح الموضوع السياسي في سياق يعتقد هو أنه جذاب من الناحية البنائية والفنية.

ثانيا: غياب الدراسة المتعمقة للشخصيات غيابا ادى الى ظهورها وكأنها تسبح فوق سطح مياه مجهولة قد تكون في اي مكان في العالم. وقد يجعل هذا تلك الشخصيات وكأنها اية شخصيات تنتمي الى اي مجتمع ايا كان... رغم كل ما بذله الممثل الذي ادى دور «الأب» من اجل اقناعنا بكونه عربيا من النوع التقليدي المتزمّت.

اما «الموضوع الذي يدور في مدينة كندية صغيرة فهو يتمحور حول فتاة تدعى ليلي، بدأت لتوها في عبور عالم المراهقة الى عالم الشباب، تعيش مع والديها الفلسطينيين: الأم التي تبدو مغلوبة على امرها الى حد كبير، والاب الذي يخشى على ابنته من الانحراف والضياع في المجتمع الكندي الغربي، او بالاحرى، يتحسب لما يمكن ان تتخذه الفتاة من مسار يتسق مع ولادتها ونشأتها وتعليمها في المجتمع الكندي، وهو مسار يقلق مضاجع الرجل كثيرا.

الفتاة بالطبع تحاول في البداية أن تداري مشاعرها الحقيقية، فهي تريد أن تدرس الرقص بل وتوافق بالفعل على الانضمام للفرقة المدرسية وأداء التدريبات معها، ثم تقيم علاقة خاصة مع شاب كندي من دون ان تتجاوز العتبة الممنوعة (اذا ما استعرنا تعبير التونسي رضا الباهي في أول أفلامه «عُبات ممنوعة») غير أن أباهما يتخذ فجأة قراره بمنع خروج ليلي من المنزل وحرمانها من الدراسة ويصر على ترتيب زواجها من ابن عمها «زياد» الذي يعيش في الاراضي المحتلة.

تنهار الارض من تحت قدمي الفتاة، فتغادر منزل الاسرة رغم محاولة امها منعها، وتلجأ أولا الى الشاب الذي كان يسعى لاقامة علاقة معها، لكنه يطمع فيها جسديا، ثم تقيم في مسكن شاب اسود يمارس الرقص ويشجعها على ممارسته، وذات يوم يلمحها شقيقها في الشارع فيحاول اقتيادها بالقوة والعودة بها الى الاسرة، لكن شابا اخر ينقذها ويصطحبها الى مسكنه ويحاول ممارسة الجنس معها فترفض وتغادر. وتهيم على وجهها، ثم

تعود الى أمها تلتقي بها اثناء غياب الاب، لكنها تعود مرة أخرى الى الشاب الاسود - الوحيد الذي لم يسع لاقتناصها من بين ذئاب المدينة. وفي النهاية تلتحق بفرقة للرقص، ويحاول والدها اقامة الصلح معها واعادتها فيشارك مع الأم في حضور حفل راقص تؤدي فيه الفتاة. غير ان النهاية تظل مفتوحة. فرمما تعود ليلي او لا تعود.

هذا البناء المفكك يؤدي الى تفكك أسلوب الاخراج. فهناك تخطيط واضح بين عدة أساليب لا يشبع المخرج أحدا منها: البوليسي والميلودرامي والاستعراضي الموسيقي، بل ان محاولاته للتوفيق بين الرقص التعبيري والموسيقى، باءت بفشل ذريع. فلا علاقة على الاطلاق بين الموسيقى وما تؤديه الفتاة من حركات راقصة..

وعلى صعيد آخر يؤدي السيناريو المسطح للفيلم، الى الوقوع في النمطية حيناً (شخصية الأب وأصدقائه مثلاً) والبكائية السياسية الساذجة حيناً آخر (أحاديث مباشرة مملة حول الغربة وتأثيرها) دون نجاح في تصوير هذا درامياً ولو بالحد الأدنى!

وعلى حين يطرح المخرج فكرة المواجهة بين القيم الشرقية والتقاليد الاخرى السائدة في الغرب، فانه لا يبدو على دراية لا بالأولى ولا بالثانية. فالتقاليد الشرقية تتمثل لديه في التسلط الأبوي، وتقاليد الغرب تتمثل في الانحلال الخلقي والجنس والإغراق في الرذيلة (كل شخصيات الفيلم من الشباب الغربيين هي شخصيات نمطية تافهة تصبح معادلاً للانحلال الأخلاقي!).

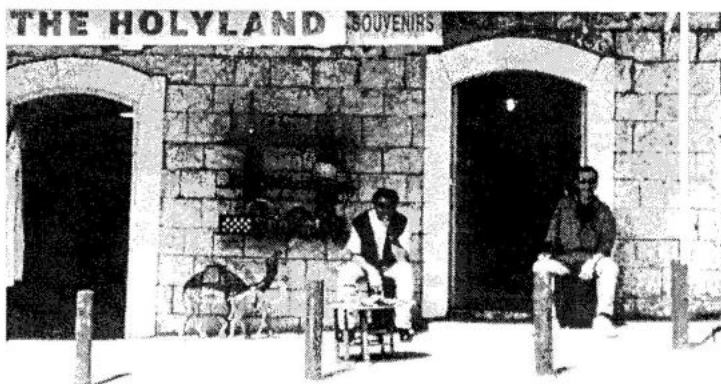
وسط سياق كهذا، تصبح «المصالحة» التي تتم في النهاية على نحو ما - بين الفتاة وأبيها - مفتعلة وغير مبررة سوى على نفس الارضية التي انطلق المخرج من رفضها.. اي أرضية الخضوع للقيم البطريكية الأبوية. فالفتاة تدرك انها ضائعة لا محالة خارج نطاق أسرتها وان لم تحسم بعد قرارها بالعودة.. ربما ليس قبل ان يتراجع الاب عن فكرة تزويجها من ابن عمها.

اما الرسالة السياسية عن ضرورة الجلوس مع الآخر والتفاوض معه كوسيلة وحيدة لتحقيق السلام فلا مكان لها في فيلم كهذا لاعلاقة له بالطرح السياسي بعد أن جعل الشخصية الرئيسية لديه مجردة تماما من هويتها الثقافية والتاريخية اكتفاء بوضع الكوفية الفلسطينية فوق كتفيها. وهي التي أصبحت «موضة» في انتشرت وقت ما بين الفتيات في الغرب دون أن يكون لها اي علاقة بالانتماء أو بالموقف السياسي.

«ليالي الغرب» كفيلم لا يمكن اعتباره حتى «محاولة» لصنع سينما فلسطينية روائية حديثة، بل هو فيلم ناتج عن عقلية مشبعة حتى النخاع بكل اشكال ومواد المسلسلات التلفزيونية الفارغة في الشرق والغرب، وإن حاول مخرجه ان يوهمنا بهوية أخرى مختلفة له. فلا يكفي في النهاية أن تكون فلسطينا حتى تصنع سينما فلسطينية بالضرورة.

أما المخرج الفلسطيني ايليا سليمان فهو من مواليد الناصرة في ٢٨ يوليو ١٩٦٢. وقد عاش في نيويورك في الفترة من ١٩٨٢ الى ١٩٩٣. وأخرج هناك فيلمين الأول ٤٥ دقيقة، من النوع

التسجيلي يستعرض فيه صورة العربي كما صورتها افلام هوليوود من خلال نظرة نقدية ساخرة. والفيلم الثاني «تكريم بالاغتيال» (١٩٩٢) يروي قصة تقع في ليلة واحدة في نيويورك إبان حرب الخليج. وكان هذا جزء من فيلم «حرب الخليج.. وبعد» الذي انتجه المنتج التونسي احمد عطية لحساب القناة الرابعة (التلفزيون البريطاني) وشارك فيه خمسة مخرجين.



لقطة من فيلم «سجل اختفاء»

في عام ١٩٩٤ عاد ايليا سليمان الى فلسطين، الى القدس أولا التي حاول الإقامة فيها لكنه فشل فانتقل الى الناصرة، البلدة التي ولد فيها لكي يخرج أول افلامه الطويلة اخيرا.

عنوان الفيلم «سجل اختفاء» لكن الاختفاء هنا ليس ماديا وانما معنوي. والمقصود بحث الانسان الفلسطيني القادم من الشتات عن هويته في وطنه دون ان يعثر عليها ابدا. ويمثل ايليا سليمان نفسه - الذي يظهر في فيلمه - ذلك الفلسطيني

القادم من الشتات، يريد ان يتعرف على وطنه مجردا، وان يلتقي اهله واصدقاءه يتحاور معهم ويعرف كيف يعيشون ويفكرون.. لكنه سرعان ما يجد نفسه عاجزا عن الاندماج في الواقع، بل غريبا خارجيا يتأمل فيه من على مسافة ذهنية معينة ويرى تناقضاته دون ان يفهمها.

هذا الإطار العام الذي يدور حول سعي المخرج لرواية قصته وعجزه عن العثور على اطرافها، يؤدي به الى اختيار شكل يمزج التسجيلي بالروائي بالخيالي بالتجريدي وبالسيريالي، وينتقل بين مدن عدة في فلسطين، يتوقف بالكاميرا امام الشخصيات التي يلتقيها.. يترك لها الفنان ان تروي كيف تعيش وكيف ترى الحياة، ليس في محاولة للعثور على مأزق العيش الفلسطيني في «مرحلة السلام».. ولكن لتصوير مأزق التفكير الذي يسيطر على الشخصيات من شتى الاجيال والاتجاهات ويحيلها الى مجموعة من اصحاب احلام اليقظة الذين يبحثون باستمرار عن الخروج من «الغيتو» الذي يعيشون فيه - دون جدوى.

لا احد يستمع في فيلم إيليا سليمان. الجميع يرغبون في الكلام. وفي الكلام الكثير الذي لا نخرج منه الا بأقل القليل. تكرار الكلام والمعاني ومحاولة ايهام النفس باستمرارية الحياة وتجدها. لكن لقطات إيليا سليمان، تكشف عبثية المكان الذي تحول الى سجن مغلق، وعبثية التفكير الذي يدور في حلقات مفرغة، ويقوم هو بتأطير اللقطات والصور بسحريته اللاذعة، فيجعل منها مجرد بطاقات بريدية سياحية مجردة.

من الناحية السينمائية يختار إيليا سليمان شكلا يتجاوز

السردى والدرامى والروائى والتسجيلى، ويندرج فى اطار سينما ما بعد الحداثة - اذا جاز التعبير - وهى سينما تعثر على منطقتها الخاص من اللامنطق. إنه يستخدم اللقطات الطويلة الثابتة التى تواجه فيها الشخصيات الكاميرا وتتكلم فى «مونولوج» طويل احادى - دون تدخل من المخرج سواء بطرح التساؤلات او بالقطع والتوليف من خلال المونتاج - كما يكرر اللقطة الواحدة مرات عدة لتحقيق نوع من السخرية، ويستخدم ايقاعا مركبا تتداخل فيه الشخصيات وتتقاطع، ويفتح المشهد مكررا باللقطة نفسها وينتهي بلقطة اخرى، ويجعل شخوصه الحقيقين من الواقع يعيدون تمثيل ما يفعلونه كل يوم، كما يدفعهم الى الحديث بتلقائية عن احلامهم الصغيرة، ويجعلهم يروون نكاتهم وسخرياتهم التى يستعينون بها على مواصلة العيش بلا معنى. والهدف بالطبع، تأكيد فكرة الفيلم التى تقوم على مقولة يضعها المخرج فى مدخل فيلمه.. وهى مقولة القديس فيكتور التى تقول:

«الرجل الذى يجد وطنه حلوا هو مبتدىء هش. اما الذى يعتبر اى ارض مساوية لارضه فهو شخص قوى. اما الرجل الكامل فهو ذلك الذى يعتبر العالم كله ارضا غريبة عليه. الرجل الهش حصر حبه فى بقعة واحدة من العالم. والرجل القوى مد حبه الى العالم كله. اما الرجل الكامل فقد ميز حبه».



المخرج الفلسطيني إيليا سليمان

اسلوب ايليا سليمان يذكرنا بتجارب الفرنسي جان لوك غودار في أواخر الستينات، وتجارب الالماني جان ماري شتراوس التي خرجت منها أعمال ما بعد الحداثة في السينما، التي تلتقط زوايا مجردة وتستخرج منها الكثير من المعاني والرموز والدلالات لوصف حالة وللتعبير عن احساس روحي وفكري، لكنها تظل في اطار التجريب فالسينما الحقيقية التي تصل الى الناس هي سينما الدراما وسينما الحلم.. فأين هي حكايات الجدة وذكريات الطفولة ومغزى لقاء الأصدقاء بعد غيبة؟

إذا ما عثر ايليا سليمان على طريقة للتعامل مع موروثه الثقافي الكامن في قصص الطفولة ومغزى المكان الذي ولد ونشأ فيه، فرمما سيعثر على الأسلوب المناسب لافلام القادمة. لكن من المؤكد ان إيليا سليمان سينمائي لا تنقصه الموهبة: موهبة

الخيال والابتكار والاحساس بالايقاع السينمائي، والقدرة على التشكيل بالضوء واللون واستخدام مفردات الشريط الصوتي ببراعة. وكلها قدرات تحتاج الى مدها على استقامتها في افلامه التالية التي نتمنى ان تكون اكثر رصانة وابتعادا عن الشكلاية المجردة. لكن التجربة - على اي حال - تعبر بصدق عن الحالة الذهنية لصاحبها.. ذلك الفلسطيني التائه الذي ينشد العثور على الهوية والوطن.

الموروث الثقافي ومغزى المكان وذكريات الطفولة كانت الأساس الذي بنى عليه سينمائي فلسطيني آخر هو ميشيل خليفى فيلمه «حكاية الجواهر الثلاث»، فبعد تجربة مليئة بالمنحنيات والمنعرجات في فيلمه «نشيد الحجر»، ثم محاولته الابتعاد عن هموم السينما الفلسطينية في فيلمه البلجيكي الذي لم يحقق نجاحا يذكر، يعود ميشيل خليفى الى مشاكل وطنه وهموم أبناء جيله الذين كتب عليهم الالتصاق بقضايا ومشاكل شعبهم في فيلمه الجديد المدهش البديع «حكاية الجواهر الثلاث» الذي اعتبره أفضل وأكثر أفلام ميشيل خليفى اكتمالا واتساقا مع ذاته واقتربا من الهم السياسي الوطني دون الوقوع في السطحية والمباشرة في السرد أو الخطاب.

«حكاية الجواهر الثلاث» عمل شاعري يستفيد فيه ميشيل مما حققه في أفلامه السابقة «الذاكرة الخصبة» و«عرس الجليل» وأيضا «نشيد الحجر»، في بلورة أسلوب ورؤية سينمائية رفيعة. هذا عمل شاعري بسيط، لكن في بساطته هذه تحديدا، يكمن سر تألقه وتميزه عن غيره من الأفلام التي صنعت عن

الموضوع نفسه وهو ايضا عمل لا يعتذر ولا يبرر ولا يساوم ، لا على صعيد الرؤية أو التناول السياسي.

والموضوع يتلخص في بحث طفل فلسطيني في الثانية عشرة من عمره، من جيل الانتفاضة عن هويته، بين الواقع والحلم والأسطورة. انها قصة حب طرفها هذا الصبي «يوسف» وطفلة في مثل عمره هي «عايدة». والمكان هو غزة المخيمات والخرائب والشوارع المغلقة وبيارات البرتقال.

ينتمي يوسف الى أسرة فلسطينية بسيطة من سكان المخيمات. والده في السجن منذ سنوات، وشقيقه الأكبر مطارذ من قبل قوات الأمن الإسرائيلية، وهو يعيش مع أمه وشقيقته. أما عايدة فهي تنتمي لأسرة من الغجر، تهيم على وجهها في الشوارع، تنزعج مجموعة من الفتيات والأطفال.

الواقع هو واقع الانتفاضة قبل عودة السلطة الفلسطينية الى القطاع، وأجواء التوتر والقلق والعنف تسود المكان، وتلقي بظلالها على الشخصيات من كل الأجيال. هناك أولا ذلك العجوز الأعمى الذي عاش أيام النكبة الكبرى وعاش ايضا فلسطين زمن الانتداب البريطاني، وهو يرتبط بصداقة مع بطلنا الصغير ويصبح جزءا من نسيج ذاكرته. أما الجدة العجوز، جدة يوسف، فهي تمنحه قلادة (أو عقدا) من الجواهر حملته معها من يافا أي من الماضي قبل أن تهاجر بعد النكبة الأولى، لكي تكون هذه القلادة وسيلته لخطبة الفتاة عايدة التي يهاوها ويحلم بالزواج منها عندما يكبر. ويتجمع يوسف وعائدة حول الجدة، يستمعان الى حكاياتها عن الزمن الذي

كان. ومن ناحية أخرى هناك أيضا شباب غزة المنغمسين في مقاومة الاحتلال الاسرائيلي، والذين يدفعون الثمن يوميا، أي ثمن المواجهة المستمرة في الشوارع رغم حظر التجول.



لقطة من فيلم «حكاية الجواهر الثلاث»

يتناول يوسف القلادة ويهديها الى عايده التي تكتشف غياب ثلاث جواهر منها، وتشتري عليه لتحقيق حلمه هذا، العثور أولا على الجواهر الثلاث المفقودات من القلادة. وتقول له الجدة إن الجواهر الثلاث ظلت في أمريكا الجنوبية التي هاجر إليها زوجها. وهنا يتشبث يوسف بفكرة مغادرة وطنه والسفر الى أمريكا الجنوبية للتيان بالجواهر الثلاث. ويسأل الأعمى عن الوسيلة، فيرشده الى مكان وكالات السفر في المدينة. ونراه في مشاهد طريفة، يمر على كل وكالات السفر، يريد أن يشتري بما معه من نقود محدودة ادخلها من بيع العصافير والحمام الى أثرياء المدينة، تذكروا سفر الى أمريكا الجنوبية. لكنه يواجه

من جانب الكبار، مديري الوكالات، بالازدراء والسخرية بل ويصرفه بعضهم بعنف احيانا. فيذهب في بحثه الشاق، الى مكاتب وكالة الغوث التابعة للأمم المتحدة، ولكن بلا جدوى بالطبع.

يوسف هو الحالم المحلق في الهواء، هوايته الكبرى صيد العصفار الملونة الجميلة، يخصص منها واحدا يجعله الطائر الأثير الى نفسه. وتعتقد بينه وبين طفل آخر من سكان المنازل الحقيقية، صداقة خاصة. هذا الطفل هو صلاح، ابن أحد ملاك بيارات البرتقال. يشفق والد صلاح عليه، ويرسل ابنه صلاح بصندوق من البرتقال هدية الى الأسرة التي فقدت عائلها في السجن. لكن يوسف في واد آخر، وهو يشد اليه صلاح المتردد المتلعثم بقوة سحرية. وتصبح العلاقة بين الثلاثة: يوسف وعائدة وصلاح، هي محور الفيلم. وخلال رحلة يوسف للبحث عن مهرب أو عن مخرج، يستمع كثيرا الى ما تروي له الفتاة الغجرية عن الأرواح الهائمة التي تحوم بالقرب من النخيل، تلتهم طعام الجنى. وعندما تقدم له طبقا من الحساء تقول له إنه حساء الجنى الذي يمنح من يغسل رأسه به قوة جوليات وشجاعة ديفيد وحكمة الملك سليمان.

يخرج والد يوسف من السجن عاجزا عن الكلام والتفكير، شبه فاقد لصوابه من آثار التعذيب. ويصاب شقيقه اصابة خطيرة أثناء مطاردة الأمن الاسرائيلي له، ويختمر حلم السفر في رأس يوسف فيسعى الى تحقيقه بأية طريقة حتى لو كان من خلال الاختباء داخل أحد صناديق البرتقال المعد للتصدير الى أوروبا.

وفي طريقه الى بيارات البرتقال، تتبدى له رؤية تدور في المنطقة بين الوعي واللاوعي، ويجد بين يديه لوحا من الورق القديم، يسمع صوتا يردد له كلمات عن الروح التي خلقها الله ثم أدرك المدى اللانهائي الذي تتمتع به من الحرية، فحبسها بين جدران ثلاثة هي جدران الزمان والمكان والجسد، وكيف أن الانسان لا يستطيع الفكك من أسر الحواجز الثلاثة. وعندما يلقي يوسف باللوح في الفراغ، تتساقط ثلاث قطرات من ندى النخلة التي يرقد تحتها، لتستقر ثلاث قطرات من الدم فوق راحة يده. لقد عاد اليه وعيه وأدرك الحقيقة، والحقيقة أن الجواهر الثلاث - كما يقول لعائدة - كانت موجودة دائما في العقد «لكننا لم نرها».

ومن مساحة الحلم الى زمن الواقع القائم بفظائعه وكوابيسه المباشرة تماما، يتلقى يوسف رصاصة قاتلة في صدره من قوات الأمن الاسرائيلية التي تحاصر بيته للقبض على شقيقه. لكن يوسف الذي مات، لا يموت، بل يعيش لأنه رمز لجيل أكثر منه تسجيد لفرد.

هذا المزيج الفني الرصين الذي يعتمد على حكايات الأطفال، وأقاصيص الف ليلة وليلة والحكمة العربية القديمة، والواقع القاسي لأطفال يعيشون الحلم تحت الاحتلال، هو ما يجعل من فيلم ميشيل خليفي تحفة فنية حقيقية، خاصة وأنه يوازن في فيلمه دون افراط ودون استطرادات، بين المشاهد ذات الطابع التسجيلي المباشر حتى يجعل المشاهدين لا يغيب عن وعيهم طوال الوقت أنهم يشاهدون حكاية تدور في غزة

المعاصرة، وبين رغبته في استلهاام التراث العربي، تراث الحكواتي والقصص الخرافية التي يرويها الأجداد عادة لأحفادهم، بين الرمز والواقع والاسطورة.

والرمز في فيلم ميشيل خليفي لا يبدو مقحما على السرد ولا مفروضا بغلظة على الحكاية بل نابعا من جوهرها. أليس من الطبيعي أن يكون يوسف من عشاق الطيور وهو الحبس في سجن الواقع الكبير. اليس من المنطقي أن فتى مثله في عمر الزهور، يندفع بعواطفه كلها الى التحليق فوق الواقع وهو يرى ما انتهى اليه ابوه وشقيقه من جرح وألم ومعاناة؟

ان يوسف هو ابن الانتفاضة ولكنه ايضا ابن ثقافته المليئة بالحكمة والفلسفة والايمان الديني المعرفي دون تطرف ولا شطط.. وعندما يجعله ميشيل خليفي يفيق الى الحقيقة، والى ضرورة اكتشاف المعرفة في الواقع نفسه دون نبذ الخيال الجميل، فانه يرده الى الموت، اشارة الى ما يدخره الواقع من مصير لأمثاله قبل أن يخطون بعد خطوتهم الأولى نحو الرجولة. غير أنه يبقى عليه في المشهد الأخير من الفيلم، أو بالأحرى، يستعيده من الموت باعتباره رمزا لا يموت. لكنه ليس ذلك الرمز التقليدي الذي عودتنا اياه السينما الفلسطينية التقليدية.

ويبدو هنا أن ما رددته بعض النقاد عن تجاوز الزمن لفيلم «حكاية الجواهر الثلاث» بعد عودة السلطة الوطنية الفلسطينية الى قطاع غزة، يبقى خارج اطار الحقيقة والواقع. فمن القائل إن عودة السلطة الفلسطينية الى القطاع أنهى الى الأبد واقع الاحتلال، أو قضى على الخوف والقلق والتوتر،

بينما لاتزال القوات الاسرائيلية تقف على مشارف غزة، بل وقوم من وقت لآخر بعملياتها المعروفة على مفارق الطرق. ومن الذي يزعم أن استلام السلطة في غزة، يجعل الحديث عن القهر وعن الحلم في زمن القهر خارج الزمن والتاريخ، وأي تاريخ هذا والأرض الفلسطينية في الضفة الغربية والقدي، لاتزال اسيرة في يدي الآخر؟

ربما يكون من الميزات الكبيرة لهذا الفيلم أنه ليس من الأفلام الآنية التي تصنع لتبرير سياسات وادانة سياسات أخرى، والا لكان بالفعل قد أصبح قابلا للجدل بشأن صلاحيته في ظل واقع سياسي مختلف. لكنه في الحقيقة عمل ينتمي الى لغة الفن الرفيع الذي يبقى صامدا للزمن، بفضل تصويره الشعري المكثف لنمو وعي طفل في الأرض الفلسطينية سواء كانت في غزة أم غيرها، في الماضي القريب أو في المستقبل القادم، فالطريق لايزال طويلا، والمرمى لايزال بعيدا.



المخرج الفلسطيني ميشيل خليف

موقع الفيلم

أما من ناحية موقع الفيلم في اطار السينما التي يصنعها ميشيل خليفى، فيمكن القول إن «حكاية الجواهر الثلاث» هو خلاصة مسيرة ميشيل التي بدأت بالبحث في ذاكرة الجيل الأول الذي بقي في الداخل، في فلسطين ما قبل ١٩٤٨ في فيلمه الطويل الأول «الذاكرة الخصبة» (١٩٨٠) ثم انتقل في «عرس الجليل» (1987) إلى تناول إحباطات الجيل الذي نشأ في ظل الازدواجية السياسية وكان عليه أن يدفع ثمن البطيركية السياسية التقليدية التي ظلت على نحو ما، تتحكم في مصيره. وفي «نشيد الحجر» (1990) أراد أن يقدم رؤية لمصاعب العودة الى الواقع من قبل الذين غادروا وعاشوا طويلا في المنفى الأوروبي، ويطرح اشكالية العلاقة بين النظرة الرومانسية النوستالجية الى الماضي الذي كان قبل ٦٧، وبين الواقع الدموي للصراع القائم في زمن الانتفاضة. أما في «حكاية الجواهر الثلاث» فيعود ميشيل خليفى الى الطفولة، الى الأصل والأساس في أي مجتمع يريد أن ينهض مجددا نافضا عنه ارث الهزيمة مؤكدا على حق هذا الجيل الجديد أن يحلم، فليست هناك ادانة للحلم على اجماله في فيلم خليفى، فعن طريق الحلم أيضا يتلقى «يوسف» دروس الحكمة. لكنه يحذر من الافراط في الحلم الخرافي الذي يجعل المرء يتعامى عما يدور حوله.

«حكاية الجواهر الثلاث»، عمل يفيض بالرقّة والشاعرية ويشع بالتألق الفني. ويطرح بالتالي أمام السينما الفلسطينية، تحديا جديدا وجريئا يتمثل في السؤال التالي: هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيرا من القوالب التقليدية، الى استلهاهم التراث الثقافي والبحث عن معادل سينمائي لما يكمن في الواقع من شعر ومن جمال، حتى ولو كان ذلك في مخيمات غزة!

فلسطين في المنفى

ميشيل خليفى احد الوجوه البارزة في السينما الفلسطينية، يعيش ويعمل منذ سنوات في بلجيكا، يعود من حين لآخر الى فلسطين لتصوير افلامه واشهرها «عرس في الجليل» و «نشيد الحجر».

أما عمر قطان فهو شاب من شباب السينما الفلسطينية، وقد أخرج فيلما واحدا هو «احلام في فراغ» صوره في عمان وعرضه التلفزيون الفرنسي.

وقد كون الاثنان معا قبل فترة، شركة للانتاج السينمائي تعمل في المنفى.. في اوروبا. الثاني تلميذ للاول، درس على يديه في معهد بروكسل السينمائي، ثم استقر في بريطانيا التي سبق ان درس فيها الأدب الانجليزي.

وكانت «القناة الرابعة» في التلفزيون البريطاني قد خصصت موسما لعرض الأفلام الفلسطينية من بينها «نشيد الحجر» و «احلام في فراغ» جنبا الى جنب مع عروض لبعض الأفلام الاسرائيلية التي تتناول موضوع الصراع العربي الاسرائيلي.

وبهذه المناسبة اجرت مجلة «سايت اند ساوند» Sight & Sound البريطانية، مقابلة مع خليفى وقطان. ونظرا لأهمية هذه المقابلة الطويلة في الكشف عن تطلعات وطموحات

نموذجية لجيلين مختلفين من صناع الفيلم الفلسطيني رأيت
تقديم ترجمة للنص الكامل للمقابلة لعلها توضح معالم المأزق
والطموح الذي تواجهه السينما الفلسطينية :

*كيف بدأتما العمل معا؟

عمر قطان: التقينا قبل ست سنوات بينما كنت ادرس في
الجامعة في بريطانيا. وكان هناك ناد سينمائي ومنتدى فلسطيني
استطعت اقناعهما بالعمل معا. واقتрحت دعوة ميشيل من
بلجيكا لعرض فيلمه «الذاكرة الخصبة» وقلت له انني اطلع
لدراسة السينما بعد تخرجي فاقترح علي ان التحق بمعهد
السينما في بروكسل حيث كان يقوم بالتدريس، ودرست على
يديه خلال السنوات الثلاث الاولى الى ان استقال بسبب خلافات
مع الادارة.

ميشيل خليفى: في السبعينات كان معهد السينما في بروكسل
ممثابة الوطن بالنسبة لعدد كبير من العرب واصبح في بعض
الحالات يمثل اهمية بالنسبة للسينما العالمية، وكان فيه طلاب
من الوطن العربي: تونس والجزائر والمغرب ولبنان وفلسطين.
وأتاح لنا بروكسل الفرصة للتواصل الثقافي مع اوروبا
وبلجيكا، وهو شيء غير متوفر مثلا في لندن وباريس، حيث
يمكن ان يبتلع النشاط الثقافي العام الطلبة الاجانب تماما.
في بروكسل ومبادرتنا الخاصة، بدأنا نفهم الثقافة الاوروبية
ونعكس ثقافتنا وبهذا نخلق حوارا. هذه الطريقة كانت مهمة

جدا لاننا اصبحنا نؤمن ان من الممكن تكوين حركة او مدرسة فنية، من الافكار والجماليات، والافراج السينمائي. اننا ننتمي الى السبعينات، وفي الوقت الذي كنا فيه مهتمين للغاية بفكرة ثقافة الفقراء، كنا نتساءل كيف يمكننا التوصل الى التعبير عن الثراء الكبير؟

*استخدمت ثلاثة تعبيرات: الوطن العربي، ثقافتنا، وثقافة الفقراء. هل تستطيع ان تتحدث عن العلاقة بينهم؟

ميشيل خليفى: الثقافة العربية خاضعة وليست سائدة. وعلى الرغم من الاحساس بالحنين لأمجادها، فان المجتمع العربي لا يزال فقيرا. ولهذا فالثقافة العربية ترتبط بالفقراء. فضلا عن ذلك، فان معظم الدارسين العرب في معهد بروكسل كانوا في وقت ما قد أتوا من ظروف اجتماعية فقيرة. لهذا بدا لنا انه من اجل حماية ثقافتنا الخاصة، من الضروري ان نختلط بغيرها من الثقافات، خاصة الثقافة الاوروبية السائدة. لكن المشكلة كانت تتمثل في كيفية تفادي الاندماج في الثقافة الاوروبية، وفي نفس الوقت كيف نثري انفسنا، من اجل التواصل مع هذه الثقافة. فأنا ما زلت حريصا على فكرة ثقافة الفقراء، ثقافة العالم الثالث، من اجل ان يصبح ممكنا بالنسبة للثقافة المهيمن عليها ان تبرز وتتحدى، وتبدأ الحوار مع غيرها من الثقافات، وعلى الاخص تلك التي تسمى بثقافة البلدان المتقدمة. لا يجب ان نحكي او نصنع افلاما متشابهة مع، او حتى متقدمة على، النتاج المتقدم في اوروبا وغيرها. يجب ان تقف مواجهة ثقافية تنتج طروحات جديدة.

عمر قطان: تجربتي كانت عكسية. كنت قد قضيت عشر سنوات في بريطانيا عندما وصلت الى بروكسل، استطيع القول انني جئت من ثقافة الاغنياء بكل معنى الكلمة. وعندما التحقت بمعهد بروكسل في ١٩٨٥، كان الوضع الذي وصفه ميشيل قد اختفى. وكان هناك عدد اقل من الدارسين الاجانب، ومعظم زملائي كانوا ينتمون لعائلات ميسورة الحال.

ميشيل خليفني: هذا صحيح. حقبة الثمانينات كانت حقبة كفاءة في كتابة السيناريوهات للسينما التجارية، وفضلا عن هذا كله كانت فترة معاناة بالنسبة للسينما الاوروبية التي لا تزال تعاني من عقدة الاحساس بالدونية امام نظيرتها الامريكية.

عمر قطان: قليل من الطلبة كانوا يعرفون عن كبار السينمائيين الاوروبيين، فقد كان اغلب ما يعرفونه عن الامريكيين. والامر المثير للاهتمام انه عندما تعرفت بميشيل، الى جانب كوننا نتحدث نفس اللغة ومنتلمي لنفس الثقافة، كنا نختلف حول بعض الاشياء، فبينما قضيت حياتي كلها منذ ان كان عمري ١١ عاما في اوروبا، لم يترك هو فلسطين سوى بعد ان اصبح في العشرين من عمره. لقد جاء من داخل فلسطين ما قبل ١٩٤٨، بينما لم يسبق لي ابدا ان عشت في فلسطين. ولكن بدلا من ان تفرقنا هذه الاشياء، كانت نقاط اقتراب.

*ميشيل.. هل ترى ان السينما التي تصنعها، على العكس من عمر قطان، سينما منفي؟

عمر قطان: ولكن نظريا انا ايضا أعيش في المنفى!

ميشيل خليفى: في كل الاحوال، اعتقد ان كل اشكال التعبير هي عن المنفى. المرء يعبر عن نفسه بالمعنى العميق للكلمة، لانه يشعر بالانسجام مع مكانه في العالم. لنأخذ رامبو مثلاً، الذي كتب كل أدبه كأدب منفى رغم انه كان يعيش في فرنسا (اي في وطنه)، وعندما ذهب بالفعل للعيش في المنفى، توقف عن الكتابة.

* لكن الفرق هو ان المنفى عند رامبو كان فقط وسيلة فنية، بينما بالنسبة لك هو حرفي اضطراري؟

ميشيل خليفى: كلا، في حالتي ذهبت الى المنفى بمحض اختياري. بعد عام ١٩٦٧، عندما كنت في السابعة عشرة، بدأت اطرح تساؤلات عن حياتي وقررت ان عندي ثلاثة اختيارات: ان اصبح مناضلاً، او ان اصبح جزء من الاغلبية الصامتة، او ان اهاجر. واخترت المنفى، ولكنني لم اعرف انني عن طريق هذا سوف اكتشف السينما.

* هل تريان ان انكما جزء من السينما العربية؟

ميشيل خليفى: ليس كل السينما العربية. انا لا اشعر بالقرب من السينما المصرية مثلاً، رغم انني في طفولتي شاهدت افلاماً مصرية قليلة. فقد كان محظوراً قبل عام ١٩٦٧، توزيع الافلام المصرية في اسرائيل. وعندما اتيت الى اوروبا انتقلت من مجرد مشاهد للافلام الشعبية لاكتشاف لغة جديدة عظيمة كانت تعبيرا عن الفلسفة الجديدة، عن كل الحركات الفنية والسينمائية. هذا الاحساس الذي اكتسبته احاول التعبير عنه

في الثقافة العربية او الاوروبية او في الثقافة عموما.

عمر قطان: رغم الروابط القوية التي تربطني بالثقافة العربية، اعتقد ان من المستحيل ان ازعم ارتباطي بسينما دولة معينة. انني اشترك في الهموم مع السينمائيين من شتى البلدان. واعتبر نفسي اعمل من خلال لغة عالمية وثقافة متنوعة جدا بل واحيانا مناقضة لي. وأرى ان هذا يعتبر مصدر قوة وليس مصدر ضعف. على الاقل ليس باستطاعتي تقديم اعمال محدودة في ذاتي او هذا ما آمله.

*كيف تم استقبال افلامك في بلجيكا؟ فهمت ان فيلمك الجديد سيكون موضوعه بلجيكا. كيف كان استقبال هذا في الوسط السينمائي؟

ميشيل خليفني: يجب أن تفهم أنه اذا كان عملك يضعك في دائرة الضوء سيكون هناك دائما اناس يحاولون ايقاعك في الشرك. على سبيل المثال، عندما قدمت فيلمي «عرس الجليل» و «نشيد الحجر»، سئلت اذا ما كنت سأستمر في صنع افلام عن فلسطين. كنت دوما اتساءل اذا ما كان فيليني سئل هل سيستمر في صنع افلام عن ايطاليا، أو ساتيا جيتراي عن الهند. بالطبع ظل فيليني في ايطاليا وظل جيتراي في الهند. وحتى عندما هاجر تاركوفسكي خارج روسيا سألوه اذا ما كان سيستمر في صنع افلام عن روسيا. انني اجد هذا النوع من الاسئلة مشروعا من ناحية ما ولكن ايضا سخيفا، فعندما اقول انني اريد تحقيق فيلم عن بلجيكا يسألني البعض: هل تعني انك لن تصنع افلاما اخرى عن فلسطين؟ شخصا، لا اعتقد ان

هذا هو السؤال الصحيح. ان ما يشغلني اكثر هو الاستمرارية في الافكار والاسئلة الشخصية التي اطرحها في كل افلامي.

* وهل تقول لنا شيئا عن فيلمك الجديد «النظام اليومي»؟

ميشيل خليفي: الفكرة الاساسية كانت ان اكتب دراما تدور حول رجل لم تعد هناك دراما في حياته. انها بالطبع مفارقة. فهل الحياة محاكاة للدراما؟ لكن فضلا عن هذا كله، الفيلم يروي قصة شخص يعيش مرحلة ما بعد الرومانسية وهو محاصر ببنية مجردة للبيروقراطية الحديثة. البطل موظف في احدى الوزارات تفوقه الادارة كثيرا من القوة، ولكنه يجد نفسه دون اي رغبة في التمرد، لانه التحق بنفس المؤسسة برغبته. ودعنا لا ننسى ان الطبقة العاملة طوال القرن العشرين كانت دائما تعتقد ان افضل وسيلة للرقى الاجتماعي هي الحاق ابنائها بالوظائف الحكومية. الرجل يعيش مع ابنه ويجد نفسه محاطا بفضيحة لا تؤدي الى شيء، سوى انها تجرده من هويته. ومن اجل ان يعيد ترتيب حياته، فانه يندمج في الاحلام.

عمر قطان: على نحو ما أشعر أنني نتاج لنفس النظام كما هذا البطل- أو اللابطل. وربما كانت الطريقة التي تعلم بها ابناء جيلي السينما تفسر ذلك. لقد كان مطلوبا من كل منا اعادة بناء مشهد معين من فيلم يختاره هو، والواضح ان كل ما يمكن تعلمه بهذه الطريقة هو تحقيق الفيلم آليا، وهذا يشمل التقنية، بينما طاقتنا ومواهبنا اذا كانت موجودة، ليس من الممكن توجيهها سوى في اتجاه المحاكاة. ان تعليم السينما بهذه الطريقة جعلها نظاما مجردا يهيمن علينا، شيء شبيه

ببطل فيلم «النظام اليومي» الذي تهيمن عليه البيروقراطية. والمشكلة ان لا احد كان يشجعنا على التفكير والربط بين حياتنا الجماعية وما يحيط بنا، وبين ما نصنعه. لقد كانت فكرة المبادرة والابتكار مغيبة تماما.

عندما بدأ ميشيل التدريس في العام التالي طلب منا صنع فيلم من ٣ دقائق عن مكان ما، بورترية لمكان. وعندما سألني عما اعتزم تنفيذه أذكر أنني شعرت بالتوتر الى درجة البكاء، فقد كنت اشعر بغياب المصادر، وبالخوف من المأزق الذي وضعت فيه. لم تكن هناك مشكلة بالنسبة للمصادر المالية، لكن المشكلة كانت تتعلق بغياب التشجيع على التفكير الذي لم نحصل عليه أبدا.. أن نلاحظ ونقرأ ونكتشف الأشياء. كان المتوقع منا أن نحاي، أن نشتغل بأفلام مستهلكة. وربما كان هذا المأزق هو ما يشعر به العاملون في مجال السينما التجارية حتى اليوم.

*هل نستطيع الانتقال الى السينما التسجيلية.. حيث انكما بدأتما العمل في هذا النوع. اين تكمن قوتها وحدودها؟

ميشيل خليفى: رغم ما ذكرته عن الثمانينات، كان ممكنا ان أوسس في معهد بروكسل فصلا دراسيا لسينما الحقيقة. والطريف ان هذا الفصل هو الوحيد الذي استمر واصبح له مغزى، واعتقد ان سبب ذلك انه يساعد المخرج الشاب على التكيف مع واقعه بدلا من الحلم بان يصبح كوبولا او سكورسيزي. ماذا يمكنني ان اعمل بكاميرا ومسجل صوت متحرك، والى اي مدى استطيع الوصول؟

عمر قطان: أيضا لم يكن هذا البرنامج محدودا فقط بمجال الممارسة العملية، فقد كانت تصاحبه سلسلة من المحاضرات والمناظرات تناقش خلالها السينما، ليس فقط الافلام التسجيلية، لكن كل انواع الافلام. وكان ما تعلمته ان السينما هي لغة للتعبير، التعبير عن الزمان والمكان، وتتطلب منا بالتالي ان نفكر حول انفسنا وعلاقتنا بما نصوره. افهم انها كآية وسيلة اخرى حقيقية للتعبير، من الضروري ان تتبع من التفكير وليس من المحاكاة. وعندما اقول التعبير، فهذا يشمل تحليل ما هو واقع وما هو فكر، عن نفسي وعن الآخرين. وبهذا المعنى تعلمنا كيف نلغي الحدود بين التسجيلي والروائي، وان نرى اننا كنا نتعامل مع نفس اللغة.

* هل ترى أن التلفزيون ساهم في تغيير قواعد السينما؟

ميشيل خليفي: بالطبع. قبل كل شيء، أضافت عدسة «الزووم» شيئا جديدا ثم سرعان ما اسيء استعمالها، وبدلا من ان يفكر المخرجون في مكان لوضع الكاميرا، بدأوا يستخدمونها بشكل آلي. وليس من المدهش انك عندما تشاهد الافلام التي صنعت قبل اختراع عدسة «الزووم» تجد نوعية رائعة واضافات خلاقة، وعناية فائقة بالكادرات وحركة الكاميرا.

* هل تستطيعان تصور انكما سوف تعملان فقط لحساب التلفزيون؟

ميشيل خليفي: أعتقد أن هناك الآن جيلا يتجاوز التلفزيون. وإذا كان التلفزيون في السبعينات والثمانينات اكتسب ارضية،

فقد وصل الآن الى درجة التشبع. لقد تكيفت السينما - وبالاخص الأمريكية - مع التلفزيون، لدرجة ان اصبح الاخراج السينمائي يخضع لجماليات التلفزيون. لكنني اعتقد اننا بدأنا الآن في التصدي لذلك. واعتقد اننا نفهم اليوم اننا اذا كنا لا نستطيع العيش دون التلفزيون فاننا نستطيع تخريبه. في فيلم «نشيد الحجر» مثلا راعيت المزج بين شكلين: الاسلوب الروائي الخيالي واسلوب الريبورتاج مما أدى الى ان مبرمجي التلفزيون لم يستطيعوا العثور على ثقب لتمرير الفيلم من خلاله. وهذا ما عنيته بقولي تخريب التلفزيون.

عمر قطان: عرض فيلم «نشيد الحجر» في بلجيكا في كل من التلفزيون ودور السينما في نفس اليوم. ولا اعرف اذا ما كان هذا مقصودا من جانب ميشيل من اجل «التخريب» لكنه كان عملا تخريبيا، حتى بالمفاهيم التجارية.

ميشيل خليفي: في «عرس الجليل»، يرتبط السرد بالشمس وضوء النهار وعتمة الليل، ومن الصعب جدا ان تظهر المشاهد الليلية على شاشة التلفزيون واعتقد ان كثيرا من المخرجين بدأوا يفهمون هذه المشكلة. وكذلك فان مخرجا مثل «كوبريك» يظل سينمائيا متشددا كثيرا. ورغم اننا نعرف ان السينما والتلفزيون في حاجة الى بعضهما البعض، فمن الضروري ان نعمل من اجل خلق نظام محدد للتعاون مع التلفزيون.

في الوقت الحاضر، لم تعد للمغامرة السينمائية اهميتها، لان الناس فقدوا الادوات لصنع فيلم. لقد تراجعنا الى الوراء.. الى تلوث التلفزيون وقدرتنا على التركيز تتراجع، وبينما كنا من

قبل اعتدنا على مشاهدة فيلم يبلغ زمنه ثلاث ساعات، الآن أصبح فيلم زمنه ٩٠ دقيقة يبدو طويلا جدا.

* هذا يؤدي الى سؤال اخر.. أين تعرض أفلامكم في أوروبا؟

ميشيل خليفى: اعتقد أن الفيلم يصنع لكي يشاهده كل من يحب مشاهدته. ولا اعتقد ان المرء يصنع الافلام للاوروبيين او للعرب او للافريقيين. انك تصنع فيلما وكفى. هذا ما كنا نقوله، فالسينما في حد ذاتها وطن. ورغم ان افلامي ممنوعة من العرض في العالم العربي، الا انها توزع على نطاق واسع على الفيديو. لقد عدت لتوي من دمشق حيث دهشت عندما اكتشفت ان افلامي معروفة جيدا هناك رغم انها لم توزع ابدا. لقد اغلقت السلطات ثلاثة اندية سينمائية لأنها عرضت فيلم «عرس الجليل» على الفيديو. اما هنا فهناك مشاكل من نوع مختلف لان افلامنا لا ينظر اليها باعتبارها جزء من السينما الاوروبية.

عمر قطان: عندما عرض «عرس الجليل» في التلفزيون البريطاني (بي. بي. سي) كان ذلك في ساعة متأخرة كثيرا واعتقد ان «القناة الرابعة» ستعرض فيلم «نشيد الحجر» ايضا في ساعة متأخرة، بعد منتصف الليل. وعرض فيلمي «أحلام في فراغ» على القناة الثالثة الفرنسية في الساعة الحادية عشرة والنصف مساء. لقد سئمنا تلك العلاقة بالليل. نريد ان نرى ضوء النهار قليلا. اننا نحلم طوال الوقت بشبكة توزيع في العالم العربي نستطيع عرض افلامنا من خلالها. لكن لا توجد قوانين لحفظ الحقوق. وهناك ايضا الرقابة. انه وضع مثير للسخرية، فالعالم العربي

يشاهد افلامنا بطريقة غير مشروعة، على نطاق عريض جدا، ولكننا نخرج بخسارة مالية رغم النصر المعنوي، بينما في اوروبا العكس صحيح. في العالم العربي يتهمنا البعض بالعمالة للغرب، بينما في اوروبا يجعلوننا نشعر باننا دخلاء.

* ألا توجد دلائل على أن الأشياء تتغير في فرنسا وبلجيكا، نحو تحسين الوضع؟

عمر قطان: بالنسبة لميشيل هناك بعض التقدم لانه اصبح معروفا الآن، ولكننا ايضا نعرف اننا سنظل هامشين، واعتقد اننا نشترك في هذا المصير مع الآخرين، منهم بعض المخرجين الاوروبيين. اذن هناك مشكلتان: كونك عربيا، وكونك غير مستعد للمهادنة.

ميشيل خليفى: هذا صحيح. ولكن من المهم ان نذكر ايضا ان الافلام عن العرب، وخصوصا الفلسطينيين، يصعب تسويقها لاسباب محددة. نحن في حرب مع اسرائيل. وربما يكون بدافع الصدفة التاريخية ان كثيرين في مجال التوزيع السينمائي، لاسباب دينية او سياسية او فلسفية او عرقية، مرتبطون مباشرة مع اسرائيل، والذين ليسوا كذلك مرتبطون بالذين كذلك. وهذا يعني ان التبادل الثقافي يتخذ ابعادا سياسية تؤدي عادة الى فرض نوع من الرقابة او من الرقابة الذاتية. بالطبع نحن ندرك ان الحقيقة لا توجد في فيلم واحد فقط، لذلك نود ان ننظر اليها كمساهمين في التعبير عن وجهة نظر، لذلك فنحن ندافع عن ضرورة مشاهدة الافلام الاسرائيلية والافلام التي تساند اسرائيل. ولكن المشكلة ان هناك من يعارضون هذا.

انهم لا يريدوننا ان نشترك في وجهة النظر العالمية، يفضلون استبعادنا تماما من المشاركة. الامر يبدو كما لو ان اي تعبير فلسطيني عن المعاناة ينبغي احتواؤه. وبهذا المعنى افهم ما تعرض له فيلم «نشيد الحجر» من رقابة، حتى بعد عرضه في مهرجان «كان».

عمر قطان: نظم مهرجان امستردام للفيلم التسجيلي مؤخرا تظاهرة تحت عنوان «اسرائيل/ فلسطين» وأرادوا استحضار كثير من الافلام الاسرائيلية من الارشيف الاسرائيلي ومنظمات وحكومات اخرى. لكن وزارة الخارجية الاسرائيلية قررت ان تسحب الافلام في اللحظة الاخيرة. واعتقد ان السبب هو وضع كلمة «فلسطين» في العنوان جنبا الى جنب مع «اسرائيل».

* لماذا توجد المرأة في أفلامكم في المركز؟

عمر قطان: أنت تعرف أن المرأة تعيش اوضاعا قاسية في حياتها اليومية في العالم العربي. هذا القمع هو جزء من اشكال كثيرة للقمع بحيث لا يستطيع المرء ان يهرب من الحديث عن قمع المرأة. ميشيل يحب اعطاء المرأة بعدا فلسفيا، وانا شخصا لا اتفق معه في هذا. ولكن على اي حال، لكي نكون صادقين فمن المحتمل ان نواجه هذه القضايا في افلامنا.

ميشيل خليفى: من المستحيل أيضا التفكير في القمع دون التساؤل عما إذا كانت الضحية مجرد ضحية. ليس من السهل بالنسبة للفلسطينيين ان يتعلموا ان الاسرائيليين الذين يقمعونهم هم انفسهم ضحايا للتاريخ، وانهم ضحايا وجلادون

معا. ثم انك تسأل نفسك ايضا إذا ما كنت مجرد ضحية، أم ضحية وجلاد في نفس الوقت. وعندما تنظر الى المجتمع العربي، تكتشف ان نفس هذا المجتمع المقموع يقمع الآخرين ايضا. الرجال يقمعون النساء، الغني يقمع الفقير، يقمعون بناتهم، القوي يقمع الضعيف. في اطار ذلك الارث للضحية الذي هو جلاد ايضا، لا شك أن النساء والاطفال يقبعون في القاع.

***ولكن لماذا تضعهم في المركز؟ هل هذا يعني أنك وجدت مشاكل جديدة تتعلق بالشكل في افلامك؟**

ميشيل خيلفي: كلا. صحيح أن الشكل يرتبط بالموضوع، ولكنني اتحدث هنا عن حالة جماعية للوجود هي التي نسعى للتعبير عنها. بالنسبة لي.. المرأة هي ذلك الآخر في داخلي. حسب ما اعرف، فنحن جئنا لأمهات وآباء. ورغم انه من السهل بالنسبة لي ان اتماثل مع أبي، فأنني لا أستطيع أن أستبعد أمي التي هي في داخلي. لذلك فنحن نعرف أن تحرير المرأة العربية لن يتحقق سوى بتحرير الفرد، ورغم أن هذا التحرر قد يؤدي إلى التوتر والوحدة والقلق وهو ما تعرفونه جيدا في الغرب، أشعر أن ليس من حقنا أن ندع القطار يفوتنا. هذا هو السبب في أن كثيرا من السينمائيين العرب خلال السنوات العشر الأخيرة استخدموا المرأة في أفلامهم كوسيلة للتعبير عن حالة المجتمع العربي.

عن «الإرهاب والكباب» و«البنفسج»

أود هنا تناول نموذجين من نماذج الانتاج السائد في السينما المصرية، بهدف تسليط الضوء على بعض المفاهيم السائدة في العملية النقدية والتي تحد كثيرا من دور النقد من ناحية، ومن تقويم السينما العربية من ناحية أخرى، وهي مفاهيم تتراكم عبر سنوات، دون محاولة حقيقية للتوقف أمامها من حين الى آخر، وطرح التساولات الموضوعية حول مشروعيتها.

لقد كتب الكثير عن فيلمي «الإرهاب والكباب» لشريف عرفة، و«ليه يا بنفسج» لرضوان الكاشف (كلاهما من عام ١٩٩٣). فقد اعتبرهما نقاد كثيرون من أكثر الأفلام السينما المصرية «جرأة» و«واقعية» و«نجاحا شعبيا مع الحفاظ على المستوى الفني» في السنوات الأخيرة. وهي كلها كلمات عمومية، هاجسها الأساسي ما اصطلح على تسميته بـ «آلام الجماهير» و«معاناة الفقراء» الى آخر ما ورد في قاموس النقد الأيديولوجي طوال أربعين عاما.

الفيلمان من ناحية التصنيف (حسب النظام الأمريكي لتصنيف الأفلام) ينتميان للنوع الكوميدي، غير أن كلا منهما، يستخدم الكوميديا لقول أشياء لها علاقة بالواقع السياسي والاجتماعي في

مصر التسعينات. وهذا في حد ذاته، لا يعد ميزة ولا عيبا، فمن الطبيعي أن فيلما يصدر في مصر التسعينات لا بد أن يحمل بعض همومها وملامح مآساتها الاجتماعية طالما أنه يصدر أساسا عن أناس يعيشون هذا الواقع ويطمحون للتعامل معه من خلال المهنة التي يشتغلون بها.. أي السينما.

غير أن نظرة أعمق من تلك النظرة التي تكتفي عادة برصد الحالة، سوف تدفعنا ولا شك، إلى اكتشاف آليات ومكونات هذين العاملين، بما يعين على تحديد قيمة كل منهما من الناحية الفنية في سياق السينما التي تنتج في مصر، كما في سياق ما وصلت اليه السينما في العالم اليوم. هذا التحديد - رغم صعوباته - يجب أن يتجاوز الطابع العمومي الذي يكتفي عادة بالتعامل مع السينما - وهي حدث ابداعي - كظاهرة اجتماعية فقط، سواء اتفقا أم اختلفا، ايجابا أم سلبا. ففي الاكتفاء بهذا يكمن مفهوم شديد الخطورة، هو إحالة كل الأعمال التي تنتمي الى الظاهرة الابداعية (حتى لو لم تكن متينة البنيان تماما) الى علم الاجتماع وحده، الأمر الذي ينتهي - كما هو حادث بالفعل - الى تقلص النظرة النقدية العلمية، والى تكرار ظهور نفس الأنماط والقوالب الفنية باستمرار، تارة بدعوى «الحاجة الاجتماعية» وتارة أخرى، بدعوى الاستجابة لمتطلبات «الفرجة الشعبية».

والحقيقة ان هناك اختلافا أوليا بين هذين الفيلمين، فالأول «الارهاب والكباب» ينتمي - قلبا وقالبا - الى التيار العريض المترامي والمتواصل لسينما دغدغة الحواس والضرب على الأوتار

الحساسة لدى الجمهور، وتضخيم الحدث الفردي وجعله بمثابة حالة مجتمعية (نسبة الى المجتمع كله). وفي اطار كهذا تكثر الادعاءات حول «النقد الجريء والقاسي لمجتمع الظلم والفوارق الطبقية». وفي نفس الاطار أيضا، يتحول «المجموع» الذي يبدي صناع هذا النوع من الأفلام - عادة، غرامهم العنيف به، الى قطيع يردد أشياء فارغة لا يفهمها ولا نفهمها نحن المشاهدين، غير أننا بالطبع لا ننكر ما يمكن ان تفجره لدينا من ضحكات.

أما الفيلم الثاني «ليه.. يا بنفسج» فلعله خير دليل على الأزمة الجمالية (في المضمون والشكل) التي تعيشها السينما المصرية بفعل عوامل وظروف عديدة فرضت ولا تزال تفرض عليها الدوران حول نفسها. إنه فيلم ينتمي لمحاولات البحث الدائم عن «معادلة» بين السهولة والصعوبة، الوضوح والعمق، الجمهور العام والنخبة المثقفة، التجارة والفن. وباختصار - ينتمي فيلم «البنفسج» الى «حالة» فكرية متأرجحة بين سينما عتيقة عفا عليها الدهر، وسينما تتطلع على استحياء شديد نحو الحداثة.

والآن.. لنتوقف عند كل فيلم على حدة لنرى كيف يمكن فهم الحالتين المختلفتين لصانعيه:

الإرهاب والكبت

سوف يظل تغليب «الخطاب الايديولوجي» في النقد والفن والابداع بوجه عام في مصر والوطن العربي خلال الثلاثين عاما

الماضية، يتحمل مسؤولية مباشرة عما آل اليه حال السينما المصرية. فالولع بالرسالة السياسية المباشرة - كمضمون مبسط في العمل الفني، عندما كانت تسود أفلاما - اصطلاح خطأ على تسميتها بـ «التقدمية» أدى فيما بعد الى رواج نفس المفهوم واستخدامه على نطاق واسع في أفلام أخرى لم يكن ممكنا أن توصف سوى بـ «الرجعية الشديدة» بعد تغير الظرف السياسي من جانب نفس اصحاب الاقلام الذين روجوا لهذا الشكل التبسيطي طويلا.

فيلم مثل «احنا بتوع الأتوبيس» (١٩٧٧) لحسين كمال كان يستخدم ببساطة نفس الطريقة الشائعة والمتهالكة للكوميديا المتدنية من نوع «فارس» لتمرير «رسالة» تحمل الكثير من السخرية من دعاة الخطاب الايديولوجي (التقدمي) في العهد الناصري وباستخدام نفس الشكل الذي احتضنوه وشجعوه واعتبروه دلالة على «الجرأة» في الطرح، وهو نفس الأسلوب المستخدم حاليا - ولو على صعيد الدراما الجادة (أو التراجيديا) وليس الكوميديا - في مسلسلات واسعة الانتشار مثل «ليالي الحلمية» و«رأفت الهجان» وغيرهما. فالأقدار هنا تتلاعب بمصائر الأفراد. والفرد الذي هو ضمير الجماعة (أو الأمة) يتصدى وحده أو بمساعدة حفنة من المؤمنين (أيديولوجيا) بأفكاره، لسلطة غاشمة مستندا على إرث الماضي (من الشعارات). وهكذا يتم تبسيط كل شيء: فهناك أجيال تراث أجيالا (وما هو الفريد في هذا؟) وهناك أشرار وأخيار، وأخيار ينحرفون تحت وطأة الضغط أو الطمع أو الشهوة (الشهوة الجنسية أو شهوة السلطة- لا فرق) فيصبحون أشرارا، والمجموع

حائر، وعاجز لأنه ينتظر البطل المخلص الذي يفتح عيونهم على ما في التاريخ من دروس ومناطق مضيئة. والتاريخ نفسه، يُعرض علينا كما لو كنا نطالع كتابا بدائيا في «التربية الوطنية» يستدعي من دواخلنا الحماس ويستدر دموعنا حسرة حيناً، أو تقبضات عضلات وجوهنا وأيدينا رغبة في الثأر، حيناً آخر. وينتهي الأمر عادة ببسمة الأمل المصطنع، مزروعة فوق شفاهنا.. من خلال شخصية صغيرة ترمز لاستمرار القدرة على الحلم والأمل، فهذا هو هدف «الفن النبيل» كما يزعمون!

«الارهاب والكباب» يجمع ثلاثيا سبق أن عرف النجاح الشعبي من قبل مع فيلم «اللعب مع الكبار». هذا الثلاثي يتكون من كاتب السيناريو وحيد حامد، والمخرج شريف عرفة، والممثل عادل امام.



لقطة من فيلم «الإرهاب والكباب»

على صعيد الدراما، يلعب الفيلم على الثنائيات القديمة الشائعة، والمستهلكة، بعد أن يضيف إليها وحيد حامد بوعيه المستمد من قوالب السينما الشائعة في الغرب والشرق، بعض التوابل و«الكليشيهات» والمواقف التي قد تبهر البعض من على السطح بما فيها من خيال، غير أن طريقة صياغتها معا، سرعان ما تنتزع منها أي أثر لخيال جميل، فتتحول الى القبح كأبشع ما يكون. هذه الثنائيات أو التقابلات نستطيع رصدنا هنا على النحو التالي:

السلطة والجماهير، الفرد والمؤسسة، الحرمان والشعب، الحب والخيبة، الخير والاجرام، الغريزة الجنسية وغريزة الأكل، وفي النهاية، باختصار، الإرهاب والكباب.

في أهم مشاهد الفيلم، عندما يحدث الاندماج (العاطفي) الكامل بين البطل ورهائنه من الأهالي والعاملين بمجمع التحرير- المبنى الضخم الذي يضم عدة إدارات حكومية في القاهرة كمرادف للسلطات الرسمية- يهتف الجميع بمطلبهم الى وزير الداخلية الذي ينتظر في الخارج مع رجاله من الشرطين المسلحين «الكباب.. الكباب.. ولا نخلي عيشتكو هباب»!

قد يثير هذا الهتاف العجيب الضحك، ولا شك انه يفعل، لكن على مستوى آخر فانه يكشف مقدار استخفاف صانعي هذا الفيلم حتى بالموضوع الذي اختاروه لفيلمهم. فالجماهير التي تبدو كقطيع منهك القوى، يسير طوال الوقت في دوائر مغلقة، تلتصق أجساد بعضهم البعض في ممرات وعلى سلام مبنى المجمع، ينتهون - بعد ساعة أو أكثر من استعراض

معاناة نماذج منهم، الى طلب «الكباب» مقابل التوقف عن الشغب، والكف عن تحدي الحكومة. والمطلب بسيط بالطبع.. لا يوازي أبدا كل ما أجهد صناع الفيلم أنفسهم فيه. فوزير الداخلية المرح، اللطيف، الإنساني النزعة، يأمر رجاله بإحضار كمية هائلة من الكباب، يهتمها افراد «القطيع» وسرعان ما ينسون ما دفعهم من الأصل الى التمرد. يحاول بطلهم عبثا أن يدفعهم الى التصريح بما يريدون رؤيته من تغيير.. لكنهم عاجزون تماما عن العثور على شيء «جاذب» يريدونه.. فكلها مجموعة من المطالب الفردية التافهة الشأن..

ولم يكن هدف الفيلم بالتأكيد «الكشف» عن آليات القهر، لا على المستوى الفردي ولا على المستوى الجمعي، بقدر ما كان هدفهم «السخرية» في أكثر اشكالها مباشرة وانعدام الخيال، من تلك النماذج الكاريكاتورية التي «أبدعتها» قريحة مؤلفه: شاب بدين للغاية يكتب خطابا لأمه بعد أن قرر الانتحار بسبب زواجه من امرأة (قريبة له) لا يحبها.. نعرف انها أكثر بدانة منه. ولا أدري لماذا الاصرار على اعتبار البدانة أو غيرها من المظاهر الخارجية للإنسان، مصدرا للسخرية والضحك، تماما كما لا أفهم السخرية من شخص أسود اللون (سوداني الجنسية) في الفيلم يردد طوال الوقت كلمات توحى بتعاليه على المحيطين به، حيث يبدو متأثرا الى حد الهاجس المرضي بنمط المجتمع الغربي، كما لو أن صناع الفيلم يسعون ايضا الى تغذية بعض النزعات العنصرية الكامنة.

وهناك أيضا ذلك الأصولي الذي لا يكف لحظة عن الصلاة داخل المصلحة الحكومية التي يعمل فيها، لا يبالي بمصالح الناس الذين يترددون لقضاء حاجة لديهم.. ومنهم بالطبع بطلنا (عادل امام).

هذا النموذج يتخذه صناع الفيلم دلالة على جرأتهم في تناول موضوع الأصولية (دون الإرهاب بالطبع) بينما الحقيقة أن الأمر لا يعدو مظهرا سطحيا بالغ الكاريكاتيرية والسخف، لنموذج ربما كان له أساس في الواقع، غير أن ملامحه الانسانية تتجمد تماما في الفيلم.

وهناك «الصعيدي» المحكوم في قضية ثأر والهارب من السجن في بلده، للعمل كماسح للأحذية في «المجمع» الذي أراده المؤلف بالطبع معادلا للمجتمع بشتى فئاته وأفراده.

وهناك تلميحات ساخرة من جامعة الدول العربية ومن وزارة الخارجية (التي يجعل منها الفيلم أماكن لتردد المدللين لقضاء حاجاتهم في دورات المياه الراقية عوضا عن الدورات البالية في المجمع!). وتلميحات أخرى ساخرة من ربات البيوت والنساء بوجه عام: زوجة البطل الفضة الغليظة التي ترقد بعد أن تغطي جسدها بعشرات الأغذية الثقيلة، تصرخ في وجهه مثل مخلوق فرانكشتاين البشع في الوقت الذي يريد هو مداعبتها ليلة الخميس/ الجمعة!

وهناك الموظفة التي تحضر معها الى مكان العمل الخضروات لإعدادها، وتمسك بسماعة الهاتف تتجادل مع صديقاتها في أمور

تافهة طوال اليوم. وهناك أخيرا نموذج «يسرا» - وهو نموذج لم تكن هناك حاجة اليه في السياق - سوى لتقديم وجه جميل وجسد فارع في ثياب امرأة العلب الليلية المتهمة باحتراف الدعارة ظلما.. بينما تكتفي هي بتسلية الزبائن فقط اثناء الشرب!



لقطة من فيلم «ليه يابنفسج»

دقات طبول وموسيقى صاخبة، ولقطات متنوعة الزوايا لقطاع من ميدان التحرير الشهير في قلب القاهرة، وقد تحول الى ساحة احتشد فيها ضباط وجنود الشرطة يتقدمهم وزير الداخلية نفسه (كمال الشناوي) ولقطات أخرى للألعاب المضحكة المتبادلة بين زعيم الحشد (عادل امام) ورجاله من ناحية، ورجال الأمن المركزي الذين لا يكفون عن استعراض مهاراتهم

البدنية والحربية من ناحية اخرى، فيما يشبه الدعاية المجانية.

وهناك في نهاية «اللعبة»، لقطة الأمل المصطنع والمصنوع عندما يخرج أفراد المجموعة المتمردة وسط جموع العاملين وبينهم بطلنا، كتلة واحدة لا يستطيع رجال السلطة بالطبع التصدي لها باطلاق النار والا لوقعت مذبحه، وهي لقطة تريد ترجمة مفهوم «الارادة الجماهيرية» بينما الحقيقة انها تعفي الشرطة من العنف وتضفي عليها مسحة انسانية.

هذا فيلم يدور الحديث حول «جراته» لأنه يقتحم المناطق الثلاث الجريئة: الدين والسياسة والجنس، لكنه لا يتجاوز استخدامهما جميعا لدغدة حواس المشاهدين وتضليل رؤيتهم لمغزى ومفاهيم كل منها. فالدين بمفهومه الأصولي المتزمت، لا نفهم عنه شيئا سوى أنه نوع من «النفاق الاجتماعي».. فالرجل الأصولي في الفيلم شهواني أكثر من العلمانيين، يشتهي المرأة الحسنة (يسرا) والطعام (الكباب) لكنه جبان في مواجهة السلطة، يعجز عن فهم مطالب الآخرين الذين أعلنوا تمردهم. غير أن الفيلم يعقد بينه وبينهم في النهاية، مصالحة مصنوعة ومفتعلة، عندما يجعله الأكثر قدرة على فهم معاناة الآخرين، عندما يتحد في مواجهة الشرطة عند مغادرة المبنى.

أما الجنس فهو يتلخص في التالي: نظرتان من عيني فاتنة، ولباس قصير يكشف عن ساقى المرأة، ورغبة واضحة في عيني البطل (عادل امام) تشي بضعفه وكبته، واستعراض هزلي لشاب مهتك يتحرك ويتكلم كامرأة.. إشارة الى شذوذه في مشهد شديد الابتذال يدور في دورة المياه.

وتتلخص السياسة في كون الناس (القطيع) عاجزين عن التفكير في مطالب حقيقية، والسلطة الحائرة بسبب خشيتها من استخدام العنف.. والوزراء مجموعة من البلهاء (أو الظرفاء!) الذين لا يفقهون شيئا في أي شيء. والخلاصة: يضحك الجمهور، ويهزأ من نفسه. وينفس عن شحنة كبيرة من الكبت بكافة مستوياته، ثم يغادر دار العرض أكثر جهلا بالارهاب.. أكثر تفكيراً في الكباب!

هذا النوع من الأفلام التي يتكرر ظهورها هي أفلام تكرس السائد - دراميا وفنيا - وتتعامل مع السينما، تعاملها مع نوع من أدوات التهريج الرخيصة، تهزأ من الفكر والفن معا.. وتؤكد أن المسألة ليست سوى «لعبة» لاثارة الضحك، يصبح فيها كل شيء مشروعا.

ليه... يا بنفسج

أما رضوان الكاشف - الذي يحمل في قرارة نفسه رغبة حقيقية في تقديم «المختلف»- فهو لكونه محاصرا مع آخرين من أبناء جيله، بسينما الثثرة والاستطراء والتهريج، أراد أن يحدث تطورا في نفس السياق، فلجأ الى عدة مداخل:

الغاء «الحبكة» بالمفهوم الشائع.. فرغم وحدة الزمان والمكان والموضوع، ليست هناك شخصيات شريرة وشخصيات خيرة، وليس هناك تصاعدا هرميا باتجاه ذروة شيطانية، وعقدة تحل بعدها كل المشاكل دفعة واحدة.

هو يستخدم شخصيات من البيئة الشعبية، تحلم أحلامها الصغيرة التي تدرك باستمرار عجزها عن تحقيقها في اطار واقع يسحب من تحتها يوما بعد يوم، ما تبقى لها من أرضية، حتى لو لم تتجاوز تلك الأرضية «عربة يد» بسيطة لبيع الحلوى. غير أن هذه الشخصيات برغم هذا، تظل باستمرار، راغبة في التماسك والبقاء.

لكن، لأن «ليه... يا بنفسج» يصدر في اطار السينما السائدة، فان مخرجه يلجأ الى أقصى الأشكال «الكاريكاتيرية» تطرفا، لكي يحصل على التفاعل من جانب المشاهدين: شخصيات ترقص وتغني وتتصارع وتحب وتحلم وتعاني من الكبت الاجتماعي والجنسي، لكنها أساسا، تقدم لنا عرضا من عروض الفرجة النمطية: الضيرير الذي لا يزال يحلم بأن يصبح مطربا مشهورا مثل عبد الحليم حافظ، ويحلم كذلك بعودة زوجته التي طلقته منذ زمن، رغم انها أصبحت الآن متزوجة من غيره وعلى وشك الانجاب ايضا.

الفتاة التي تحب لكن حبيبها الذي لا ينتبه لها لأنه واقع في غرام فتاة أخرى (راقصة) هي بمثابة الحلم المستحيل بالنسبة له، فهي - باختصار - لا تشعر بوجوده في العالم.

الشاب الذي يريد أن يتزوج من الفتاة التي يحبها، لكنها تحب صديقه بدلا منه. والثالث الذي يصر على الزواج من المرأة التي تحب نفس صديقه ايضا.

علاقات «المرأة - الرجل»، «الجنس - المال» تخلق فوق سيناريو سامي السيوي، فتوقعه في النمطية التقليدية رغم محاولات

المخرج - على مستوى الصورة - اصفاء طابع جمالي مستمد من البيئة الشعبية واختياره الدقيق لمواقع التصوير وزواياه.

غناء ورقص وموسيقى ومشاجرات وصياح وسجن وبحث عن مستقبل افضل وسط احباط عام.

مجموعة من الافكار الأدبية المتأثرة بالتأكيد - بكتابات يحيى الطاهر عبد الله - غير أن ما ينقصها هو الرؤية التي تتجاوز السطح الى الجوهر، والأنماط السطحية التي نرصدها حولنا في الواقع، الى عمق المشاعر وتعقيدات الذات. والمحصلة، ان ما بدأ بداية قوية لموضوع جديد، سرعان ما يسقط في الميلودرامية والعاطفية المثيرة حتما لانفعالات المشاهدين، لكنها العاطفية التي تقضي على ما في الموضوع من نقاط قوة وتحصره في محاولة للالتفاف حول الشخصيات دون الاقتراب منها أبدا، والحديث عن الواقع في الحارة الشعبية، دون الاجترار على اختراق جدران الحارة الى العالم الفسيح خارجها.. والمقصود بالعالم الفسيح هنا، الرؤية التي تجعل المشاهدين في العالم كله، يستطيعون بدرجة أو بأخرى التفاعل مع فيلم يصدر من مصر التسعينات، دون حاجة لتقديم شروح ومذكرات تفسيرية حول «سياسة الانفتاح الاقتصادي» وآثارها المدمرة على سلوكيات العباد في ارض الكنانة.

لكن.. لا بأس.. خطوة أولى يثبت بها رضوان الكاشف قدراته كمخرج يمتلك سيطرة مذهشة على الممثلين، كما يمتلك حسا تشكيليا عاليا لم يتمكن من الكشف عنه كما ينبغي الا في فيلمه التالي «عرق البلح» ولكن هذا له حكاية أخرى.

هل اقتبس محمد خان «فتاة المصنع» من فيلم فنلندي؟

الاقتباس في السينما أمر مشروع ومألوف. والسينما المصرية مارست الاقتباس منذ نشأتها وحتى يومنا هذا. كان الاقتباس في البداية من المسرح العالمي، ثم من الأعمال الأدبية، المصرية والأجنبية، ثم من الأفلام الأميركية. وبعد أن اتجه كثير من المخرجين المصريين إلى كتابة سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم، ظهر الاقتباس من الأفلام الأوروبية إلى جانب الأميركية.

هناك قائمة طويلة من الأفلام المصرية المقتبسة، منها ما يذكر مصادر الاقتباس، ومنها ما يغفل الإشارة إلى المصدر خاصة عندما يكون المخرج أو من يكتب له السيناريو، قد اقتبس بتصرف كبير، أي بعد الإضافة والحذف والتعديل والتحوير في الشخصيات والأحداث والمواقف، ولكن دون أن يطغى هذا كله على «العمود الفقري» للفيلم، أو هيكل بنائه الدرامي، الذي يرتبط بوضوح بالأصل الأجنبي.

المقصود هنا، ليس نقل مشهد من فيلم ما، أو اقتباس أسلوب اخراج مشهد آخر، بل الاستناد كما أشرت- إلى «العمود الفقري» للفيلم، أي الهيكل العام لسيناريو الفيلم. هناك على سبيل المثال فيلم «الامبراطور» الذي اقتبسه كاتب السيناريو فايز غالي بالكامل- كفكرة وشخصيات رئيسية وبناء درامي، فيما يمكن أن نطلق عليه «التمصير» وليس فقط الاقتباس.

فهو منقول حرفيا من الفيلم الأميركي الذائع الصيت «الوجه ذو الندبة» Scarface (١٩٨٤) لبريان دي بالما، وقد أخرجه في النسخة المصرية، طارق العريان وقام ببطولته أحمد زكي أي في نفس الدور الذي قام به في النسخة الأميركية آل باتشينو.

ننتقل الآن إلى فيلم محمد خان ما قبل الأخير «فتاة المصنع» فهل اقتبست كاتبة سيناريو الفيلم وسام سليمان بالتعاون بالطبع مع محمد خان، هذا الفيلم من فيلم أجنبي؟

كان محمد خان دون أدنى شك، من أكثر المخرجين المصريين إقبالا على مشاهدة الأفلام الأجنبية، فقد كان منذ مطلع شبابه، مشاهدا عظيما للأفلام، ثم أصبح أيضا جامعا كبيرا للأفلام من جميع الأصناف والأنواع والاتجاهات والجنسيات. والمؤكد أنه شاهد الفيلم الفنلندي «فتاة مصنع الثقاب» The Match Factory Girl.

كان الحس الشخصي لمحمد خان يميل إلى الفكاهة والمرح، والمقصود الفكاهة التي تنبع من التناقض والمفارقة، أي تتمتع بالذكاء والقدرة على التعبير الساخر ironical أي من دون مباشرة فجأة، ومن دون افتعال أو مبالغة في الإضحاك والرغبة في إثارة الضحك على طريقة «الفارص» farce الذي ميزت عروض الفودفيل المسرحية، قبل أن تنتقل إلى الأفلام الأميركية والمصرية خاصة كوميديات حسن فايق وإسماعيل ياسين التي كانت تعجب الجمهور في الخمسينات من القرن الماضي. لكن هذا موضوع آخر.

”فتاة مصنع الكبريت“ هو الفيلم الذي كتبه وأخرجه (عام ١٩٩٠) المخرج الفنلندي أكي كوريسماكي الذي يعتبر الموهبة الأكثر بروزا على المستوى العالمي التي جاءت من فنلندا، تلك الدولة الباردة الصغيرة الواقعة في أقصى شمال غربي القارة الأوروبية.

شق كوريسماكي طريقه اعتمادا على موهبته الخاصة الفريدة، في بلد يكاد يكون بلا صناعة سينمائية حقيقية، وقيل إنه احتل بأفلامه منذ أن بدأ الإخراج في الثمانينيات، نصف حجم الإنتاج السينمائي الفنلندي. هذا المخرج الذي يتميز بأسلوب سينمائي شديد الخصوصية، انتقل بين مهن عدة، من غسل الصحون، إلى توصيل الرسائل، إلى كتابة الانطباعات السريعة عن الأفلام لصحيفة محلية في هلسنكي، ثم استعان به شقيقه ليشاركة الإخراج فتعلم الكثير من أصول الحرفة. وفي ١٩٨٣ قرر أن يعدّ ويخرج فيلماً عن رواية ديستوفسكي «الجريمة والعقاب»، ولكن بتركيز على أزمة البطل- القاتل النفسية، أي في فيلم فارغ من الأحداث الكبيرة المعقدة، بل يميل بوضوح إلى التأمل الساخر.

هذا التأمل الساخر تحديدا سيصبح السمة السائدة في أفلام كوريسماكي، وبوجه خاص في ثلاثيته التي تدور في أوساط الطبقة العاملة أو حول أشخاص ينتمون الى تلك الطبقة الفقيرة في مجتمع يفترض أنه ضمن مجموعة بلدان الوفرة، وهذه الثلاثية تتكون من أفلام «ظلال في الفردوس» (١٩٨٦)، «أريل» (١٩٨٨)، و«فتاة مصنع الثقاب» (١٩٩٠). والفيلم الأخير تحديدا

هو الذي يبدو أن وسام سليمان كاتبة سيناريو «فتاة المصنع» استندت إليه في الاقتباس.

يعتمد أسلوب كوريسماكي في فيلمه على اللقطات الطويلة بالكاميرا الثابتة، والتحكم بصرامة كبيرة في أداء الممثلين، والاكتفاء بالإيماءات وتبادل النظرات أكثر من الحوار، وتبسيط المشهد كثيرا والابتعاد عن أي ألعيب بالكاميرا. لدينا هنا فتاة حزينة تدعى «أيريس» تشعر بالسأم من عملها الرتيب الممل في مصنع أعواد الثقاب، تبحث عن الحب لكنها لا تجده بل إن حياتها كلها سلسلة من الاحباطات. إنها تجلس تحرق طويلا في الفراغ، تعبيرات وجهها جامدة تجعلنا أحيانا نشعر بأنها توشك على البكاء بل هي تنهار باكية بالفعل في أكثر من مشهد، فهي تبكي بعد أن تشاهد مشهدا من أحد أفلام هوليوود في الأربعينات يقوم ببطولته همفري بوغارت الذي تعلق صورته على حائط غرفتها.

أما فيلم محمد خان «فتاة المصنع» فاسمه يبدو مترجما ترجمة حرفية عن الفيلم الفنلندي، بعد استبعاد كلمة الثقاب أو الكبريت، فقد جعله مصنعا للمنسوجات لكي يتلاءم مع غلبة التعاملات من الفتيات اللاتي يعملن عادة في هذا النوع من المصانع. وتعبير «فتاة المصنع» A Factory Girl ليس تعبيرا سائدا في مصر فالسائد هو «عاملة المصنع» أو «العاملة» وهو ما يقوي فرضية أنه متأثر بعنوان الفيلم الفنلندي.

«هيام» بطلة «فتاة المصنع»، مثلها مثل «أيريس» بطلة فيلم كوريسماكي، تعيش أيضا مع أمها «عايدة» ذات الشخصية

القوية، وزوج أمها الفظ. لكن أمها أكثر رحمة وتعاطفا من أم أيريس في الفيلم الفنلندي، ففيلم محمد خان ذو نفس "نسائي"، يحرص صانعه على تصوير المرأة في صورة إيجابية، ويؤكد على فكرة تضامن النساء في أحلك الظروف. لكن هيام مثل أيريس، تتطلع للحب وتبحث عن الرجل المناسب الذي تحبه ويبادلها الحب. وهي تعثر على فارس أحلامها في "صلاح" مشرف العمال الجديد في المصنع. وعندما تتبادل معه قبلة تعتقد أنه قبل أن يبادلها الحب.



ياسمين رئيس في لقطة من فيلم «فتاة المصنع»

أما أيريس فهي تتعرف في أحد المراقص على شاب هو «آرن» هو الذي يبادر ويطلب مراقبتها، ثم تقضي ليلة معه تنتهي بأن يغادر منزله الفخم ويترك لها مبلغا من المال، أي أنه يتعامل معها كعاهرة. ومع ذلك تقبل أيريس المبلغ ثم تعتقد أنها يمكن أن تقيم معه علاقة عاطفية. وعلى حين يكتسب الفيلم الفنلندي ملامح ولو خافتة، للتناقض بين الطبقات، ولا يحاول مخرجه أن يثير عواطفك أو يجعلك تشغل بتوقع

ماذا سيحدث، يبتعد الفيلم المصري عن الإشارات السياسية والتعليق الاجتماعي، ويهتم أكثر بالجوانب الدرامية المثيرة، والتعبير عن المشاعر الجارفة والعواطف والانفعالات وردود الفعل كما تنعكس على الشخصيات المختلفة. فزميلات هيام اللاتي يشعرون بالغيرة منها يطلقن إشاعة أنها حامل، وتترك هي لهذه الاشاعة الفرصة للانتشار دون أن تكبحها وكأنها تستمتع بها، وربما تريد ايها حبيبها «صلاح» أنها قد أصبحت له من دون أن تكون قد مارست الجنس معه!

صلاح يرفض هذا العرض الشغوف بالحب، تماما كما يفعل آرون حبيب أيريس، إلا أن الفتاة في كلا الفيلمين لا تريد أن تتخلى عن الفكرة الرومانسية التي لا وجود لها سوى لديها ربما كنتاج لحياتها البائسة. أيريس في «مصنع الثقاب» تذهب الى بيت آرون وتعرض عليه نفسها أكثر من مرة إلى أن يقول لها بوضوح إن ما بينهما لا يمثل شيئا عنده، وهيام تفرض نفسها على أسرته وتدخل بيته لرعايته وهو مريض، وتلج إلحاحا من أجل الحصول على تعاطفه وعاطفته وتتقرب من والدته وتتعامل مع أسرته على أنها قد أصبحت خطيبته دون أن يكون بينهما أي اتفاق.

تحمل أيريس من آرون وتتصور أنه إذا علم بأمر طفلهما القادم، يمكن أن يغير موقفه منها، لكنه ينصحها بالتخلص من الجنين، ويوضح لها أن ما بينهما علاقة عابرة وقد انتهت. أما هيام فهي تترك إشاعة حملها (الكاذب) من صلاح تنتشر دون أن تكون قد «فرطت في بكارتها» أصلا. وهي القضية التي

يتمحور حولها فيلم محمد خان لينتهي مثل كثير من الأفلام التقليدية المصرية، كميلودراما عن الشرف المهودر، وكيف يمكن أن تتحول الإشاعة إلى كارثة تنزل بالفتاة دون أن تكون قد أذنبت.

وبينما تصبح قضية هيام اثبات أنها لم تفرط في شرفها ولم تسقط كما تتصور أسرتها أي تصبح في حالة دفاعية، تخطط أيريس للهجوم، أي للانتقام من كل من أساؤوا لها في حياتها: آرون وأمها وزوج أمها والشاب الفظ الذي يحاول التقاطها في البار ويعاملها كما لو كانت عاهرة رخيصة. إنه انتقام الطبقة الهامشية من ذلك القطيع الهمجي الطفيلي الذي لا يعرف المشاعر. ولعل كوريسماكي يختصر نهاية فيلمه في فكرة أن «من يلعب بالكبريت يحترق».

الفيلم الفنلندي ذو إيقاع هادئ، عبارات الحوار فيه قليلة للغاية، فيه نزوع واضح تجاه السخرية السوداء، شخصياته عادية تمامًا، وتبدو غريبة في سلوكياتها بل إننا نشعر بأن أيريس أقرب إلى البلاهة، إلا أن غرابتها تأتي من «عاديته». وبينما يهتم كوريسماكي بالصورة في طابعها البسيط دون حاجة إلى الزخرفة والحشو، مع تعاطف ولو من طرف خفي، مع بطلته التي تقبل على تحقيق انتقامها الخاص وهي تعلم مسبقا أنها ستنتهي نهاية سيئة، يحتفي محمد خان كثيرا ببطلته ويحيطها بالسمو ويجعلها ضحية الجهل والتخلف والعادات العتيقة ولكن المفارقة أنه لا يجعلها تتمرّد على تلك العادات بل تخضع لها. وبعد أن كادت تفقد حياتها نتيجة

المعتقدات البالية، نراها فجأة، في النهاية، تضحك وترقص لترتفع فوق الشعور بالإحباط والفشل.

”أيريس“ في ”فتاة مصنع الثقاب“ ليست شخصية مأساوية فهي شخصية سلبية بكل معنى الكلمة. ترضخ لوالدتها، تعمل وتمنح معظم راتبها لأمها وزوجها، تطهي لهما الطعام، تنظف المنزل الضيق، ترضى بالاستلاب مرتين، في المصنع حيث تحولت الى ما يشبه قطعة في آلة عمياء صماء، وفي المنزل حيث تعامل كما لو كانت آلة بدائية صدئة تقوم بالأعمال البدائية. في العمل، تفتقد القدرة على تبادل حوار حقيقي مع زميلتها. وعندما تذهب الى المرقص لا تلفت نظر. وعندما تشتري فستانا أحمر يصفعها زوج أمها ويصفها ب«العاهرة». وهي تنعزل مع نفسها لتقرأ الروايات الرومانسية الإنكليزية، وتستمتع الى الأغاني العاطفية التي يحفل بها شريط الصوت ويجيد كوريسماكي تقطيعها واستخدامها للتعليق على المواقف المختلفة في الفيلم، بحيث يخلق تناقضا يدعو للضحك.

كوريسماكي لا يسعى لأن يجعلك كمتفرج تتعاطف مع بطلته. فهي في الحقيقة بلا قضية. فلديها فقط رغبة داخلية غامضة في الحب، أو في الحصول على الاعتراف، ثم في تدمير الذات. وعندما نراها تتطلع إلى مشاهد قمع السلطات الصينية لمظاهرات الطلاب في ساحة تيانانمن في بكين (أبريل ١٩٨٩) نشعر بأنها تتألم وهي ترى القمع مجسدا، وتدرك أن وقوف طالب أمام دبابة لن يوقف المذبحة.

ولعل من أفضل ما ينطبق على هذا الفيلم كما على سائر أفلام كوريسماي، ما ذكره أحد النقاد ذات مرة حينما قال إنك «لا تعرف ما إذا كان يريدك كوريسماي أن تضحك مع شخصياته، أو تبكي عليها. ربما الأمران معا». وربما يكمن في هذا الجمع سر عبقريته!

«الخروج من القاهرة» و«الثلث»

كان عرض فيلم «الخروج من القاهرة» (٢٠١٠) للمخرج الشاب الجديد القادم من الولايات المتحدة، هشام عيسوي، في مهرجان دبي السينمائي مفاجأة مذهشة بمستواه الفني وطموحه الكبير، ولعل هذا الطموح لرواية قصة معاصرة من قلب الواقع المصري هو الذي أدى إلى منعه من العرض العام في مصر.

هذا فيلم ليس كسائر الأفلام التي تمر مرور الكرام. إنه قطعة ملتهبة متوحشة من قلب الواقع القاهري البائس الذي يعيشه سكان المناطق العشوائية اليوم: بطالة وتشرد وفقر وضياع اجتماعي، وتحايل من أجل العيش بشتى الطرق.

فتاة مسيحية شابة في الثامنة عشرة هي «أمل»، ترتبط بعلاقة حب مع شاب مسلم هو «طارق»، عاجز عن العثور على أي نوع من التحقق، يفقد وظيفته في أحد المطاعم، وتفقد «أمل» على إثر ذلك أيضا وظيفتها الهامشية في المطعم نفسه، بعد أن تسرق منها مجموعة من الصعاليك الدراجة النارية التي كانت تستخدمها في توصيل الطلبات إلى زبائن المطعم انقاذا للموقف بناء على رغبة صاحب المطعم الشرس.

تعيش أمل مع أسرة مكونة من الأم، وهي مغلوقة على أمرها، خاضعة لجبروت وتعنت زوج مستبد، مقامر، يستولي على كل ما

تملكه، وشقيقة تقاسي الأمرين، من سلبية الأم، ومن إجرام زوج الأم الذي يستولي أيضا على كل ما تكسبه من جنيهاات قليلة للإنفاق على ابنها، فتضطر لاحتراف الدعارة، كما ستكتشف أمل التي ترضخ لقهر الزمن وتقبل بالعمل في محل كوافير، تملكه امرأة فاسدة تدير منزلا للدعارة، وتحاول توريط أمل أيضا حيث تلتقي هناك بشقيقتها وتكتشف الحقيقة المرعبة.

اما طارق فهو يرغب في مغادرة مصر مع أولئك الذين يهربون بحرا بالقوارب الى ايطاليا، ولكن شقيقه، المندمج في أجواء تلك «اللوثة الدينية» التي تسيطر على واقع الطبقة الوسطة الصغيرة في مصر دون أن تعني أي درجة حقيقية من درجات التدين، يحاول إقناعه بالبقاء بعد أن يسند اليه عملا في الطلاء، يستغله فيه مقابل حفنة من الجنيهاات القليلة.

طارق يحب أمل رغم اختلاف الديانتين، وشقيقه يعترض بحكم تعصبه الديني، والآخرين ينظرون إليه باعتباره من الخارجين عن الأعراف والتقاليد، وتقول له أمل إنها حامل لكي تقنعه بالبقاء في مصر، لكن رفضه للواقع يبدو في لحظة ما، أكبر من حبه لها فتتركه يذهب بعد أن تقنعه بأنها كانت تدعي الحمل.

اما صديقتها التي فقدت عذريتها فهي تقبل بالزواج من رجل يكبرها كثيرا يعمل بالسعودية، تجري عملية لترقيع غشاء البكارة، وتحصل على تكاليف العملية من الرجل نفسه، دون أن تكشف له السر بالطبع، وبطريقة عملية تقول لأمل إنها ستتزوجها لكنها لن تحبه.

إنها باختيار سلسلة من الاحباطات، ومحاولات الالتفاف حول الواقع المزري الكئيب، من أجل البحث عن مخرج. لكن كل الطرق للخروج من القاهرة تبدو مسدودة، أو أن هذا ما نصل اليه في النهاية.

ولعل من الضروري هنا القول إن ما يميز هذا الفيلم، ليس فقط موضوعه المستمد مباشرة من تعقيدات الواقع المأساوي، بل من تلك القدرة الهائلة على تجسيد الموضوع على الشاشة باستخدام كاميرا الديجيتال (الرقمية) التي لولاها لما أمكن أصلا إنتاج مثل هذا العمل.

نحن هنا أمام قدرة كبيرة لاشك فيها على اختيار الأماكن المناسبة تماما للموضوع، والتعامل مع كل إمكانيات المكان لإثراء الصورة، واختيار زوايا تصوير صعبة تغرسنا كمتفرجين داخل تضاريس المكان: داخل الحواري الضيقة، فوق أسطح المنازل، داخل الحجرات الخائفة. إنها صورة تغوص في احشاء القاهرة العشوائية، لكنها رغم قسوتها الشديدة، لا تخلو من جمالها الخاص، فالرغبة المشتركة بين الحبيبين: أمل وطارق، في التغلب على قسوة الواقع والارتفاع فوقه، تجعلهما، مثلا، يرقصان فوق السطح، في مشهد يلعب على الإيروتيتيكي دون أن يقصد بالضرورة الإثارة الجنسية. ولعل من جوانب النقص في الفيلم، ومن داخل منطق الدرامي نفسه، أن هشام عيسوي، نتيجة لشعوره الخاص بالوجل والتردد وهو يصور فيلمه في مصر للمرة الأولى (بعد تجربتين في الاخراج في أمريكا) مدركا للمشاكل التي يمكن أن يواجهها فيلمه، يتقاعس عن مد الكثير

من المشاهد على استقامتها الطبيعية كما كان ينبغي، لكي يتجنب تصوير ممارسة الحب بين بطليه مثلاً، مكتفياً بالإيحاء الذي يتسبب في رأيي، في بتر أكثر من مشهد، والإضرار بايقاعه. وربما يكون عيسوي أراد أن يجعل بطليه يكتفيان بالتلامس دون القدرة على التحقق الجسدي الكامل، للإشارة إلى فكرة «مجتمع قمع الرغبات» إلا أن هذه الفكرة تبدو غير مخدومة جيداً، وخارجة عن السياق إذا وجدت.



لقطة من فيلم «الخروج من القاهرة»

هنا، في هذا الفيلم، نفس من الضياع الوجودي المرتبط بواقع يرفض الفرد، ويقوم بتهميشه باستمرار، يحظر عليه إقامة علاقة عاطفية بسبب اختلاف الأديان، يرفض منحه فرصة حقيقية للعمل والترقي، يجعله عاجزاً عن المغادرة بسبب قلة الحيلة تارة، أو انتشار المحتالين تارة أخرى، والنتيجة أننا ندور في دائرة مغلقة لا تؤدي إلى شيء. ولعل هذه الفكرة، أي فكرة الدائرة المغلقة، تتجسد في نهاية الفيلم عندما نرى أمل وهي تنزل إلى البحر، تسبح، كأنها تتطهر من آثام الواقع وأضرانه،

لكنها تعود بعد ذلك إلى الشاطيء.. إلى اليابسة، بعد أن أدركت انه لا مخرج هناك أمامها سوى العودة للدوران داخل دائرة الاستسلام وانعدام الأمل.

وعلى الرغم من الخلل القائم في الايقاع داخل بعض المشاهد، والمبالغة في مشاهد أخرى مثل مشهد اكتشاف كيف احترقت شقيقة أمل الدعارة، والمغالاة في تصوير «نذالة» زوج الأم، ورغم بعض أخطاء الاخراج، والاطالة غير المبررة في بعض المشاهد، إلا أن ما أعجبني بوجه خاص في هذا الفيلم هو تلك القدرة الكبيرة من جانب هشام عيسوي على تطويع المكان والتعامل مع بطليه الشابين: مريهان ومحمد رمضان، في إطاره، بكل هذا التحكم في الأداء، وجعلهما يصلان إلى هذا المستوى الرفيع من التناغم والانسجام، والتعبير السلس، البسيط، والمؤثر.

إن مريهان في دور «أمل» ممثلة بكل كيانها، وهي تعبر عن الحب والرغبة والمرح والحزن والشفقة والجنون والتمرد بكل ما يمكن أن تملك أي ممثلة كبيرة محترفة رغم خبرتها البسيطة المحدودة. وهي فضلا عن ملائمتها الكبيرة للدور وكانها خلقت له، يمكنها الأداء بثقة كبيرة في اللقطات الكبيرة، يساعدها وجه يمتليء بالتعبير الحي، أمام ممثل شاب ولد عملاقا، هو محمد رمضان الذي يضيف الى دوره أبعادا عميقة من خلال معاشته الخاصة للشخصية، ويبدو متكيفا تماما مع أماكن التصوير الطبيعية التي تعيد الكاميرا اكتشافها على نحو شديد الإقناع بواقعيته. أما ما حدث لمحمد مضان نفسه فيما بعد، أي بعد أن انغمس في السينما الاستهلاكية وفقد قدرته على التمثيل وأصبح مجرد نمط فهو موضوع آخر.

ولابد أيضا من التنويه والاشادة بالدور الذي قامت به الممثلة المغربية المتميزة، صاحبة الموهبة المتفجرة، سناء موزيان، التي تلعب دور الفتاة التي تتخذ قرارا ببيع نفسها لرجل لا تربطها به أي عاطفة، فيكبرها ي العمر فقط من أجل النجاة من الحياة البائسة التي تعيشها، وبعد ان انتهت علاقتها بحبيبها نهاية غير موفقة، وبعد ان فقدت عذريتها. ان سناء في هذا الدور، تكشف عن ملامح قوية لممثلة شديدة الثقة بنفسها وبقدرتها على الاداء البسيط السلس، مع ملامح من خفة ظل واضحة أضفت مزيدا من الجمال والجاذبية على الدور رغم صغره في محيط الفيلم ورغم قيام صاحبه من قبل ببطولة عدد من الافلام ربما يكون اهمها فيلم «سميرة في الضيعة» الذي رسخها كواحدة من أفضل الممثلات في السينما العربية.

هنا كاميرا محمولة مهتزة في الكثير من المشاهد، موسيقى تشي بالتوتر والقلق والصراع المكتوم. مونتاج يسعى إلى تجاوز الوظيفة التقليدية في الربط بين المشاهد وضمان سلاسة الانتقال فيما بينها إلى توليف مشاهد شاعرية قد تبدو «دخيلة» على مادة الفيلم حيناً، أو خارجة عن السياق حيناً آخر، غير أنها تبدو في النهاية جزءاً من معالم ذلك الأسلوب المتأثر، دون شك، بتجارب سينما العالم الثالث، وربما أيضاً «السينما الثالثة».

ربما لا تكون القضية الدينية أو الطائفية بارزة في هذا الفيلم كما كان ينبغي، وربما تكون بعض الحوارات تجنح قليلا إلى السذاجة، لكننا أمام مخرج جديد واعد بشدة، يملك أساس السينما، أي قدرتها على التأثير.

هذا فيلم من قلب السينما الواقعية.. لكنها ليست تلك الواقعية الجديدة التي ميزت جيل الثمانينيات: محمد خان وعاطف الطيب وخيري بشارة وعلى بدرحان، بل واقعية جيل الديجيتال الذي يطلق على نفسه جيل السينما المستقلة. وتعد تجربة تصوير فيلم جديد عند هذا الجيل، مغامرة بحجم مغامرة اكتشاف السينما نفسها.

إن واقعية هذا النوع من السينما، التي تتجراً على مس المسكوت عنه (التفرقة الدينية، وتصوير أسرة مسيحية فقيرة في صورة سلبية مثلاً، وتفصيل كثيرة أخرى يعتبرها أنصار التستر على ما يجري في الواقع «تشويها لصورة مصر!») هي واقعية مقلقة، موجعة، لا تكتفي فقط برفع شعار «هكذا تسير الأمور» الذي افتتح به روسيليني منهج مدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية، بل «هكذا لا يجب أن تسير الأمور»، أي أن هناك بعداً تحريضياً في هذه السينما أيضاً، ولعل هذا هو ما يخيف البعض!

كانت تجربة فيلم «الخروج من القاهرة» للثنائي حسام عيسوي (إخراجاً) وأمل عفيفي (كتابة) شديدة الجرأة على مستوى الموضوع والشكل، في حين جاء فيلم «الثلث» (٢٠١٥) لنفس الثنائي أقل كثيراً من طموح مخرجه، أساساً، بسبب ضعف السيناريو، مع ثقبوب كثيرة أيضاً في الإخراج.

في فيلم «الثلث» هناك فكرة جيدة، كان يمكن أن تصنع فيلماً شديد الجودة والتميز لو تمت صياغتها بطريقة جيدة، هذه الفكرة تدور حول العلاقة الذهنية الملتبسة بين قاتل ليس

بقاتل أصلا، بل مدفوع للقتل، وبين ضحيته المفترضة، على خلفية التطرف الديني في المجتمع المصري وما يؤدي إليه من شحن لنفوس الشباب، واستغلال المفاهيم المغلوطة عندهم، لدفع البعض منهم إلى ارتكاب الجرائم. لهذه الفكرة أيضا بعدان؛ بعد اجتماعي وآخر نفسي، وكان يمكن الانتقال في ما بينهما بطريقة أفضل كثيرا لو تركز السيناريو على «خالد» (عمرو يوسف) خريج الجامعة الفقير الذي دفعته قسوة الظروف الاجتماعية إلى العمل سائق تاكسي، يعاني من أجل دفع الأقساط، وعندما تمرض زوجته وتحتاج إلى عملية جراحية، يعجز عن تدبير النفقات، ويقع في حائل محام من أولئك المنتشرين في زمن «ما بعد الانهيار»، يعمل لحساب «أصحاب المصالح» من الضالعين في منظومة الفساد، الذين يريدون التخلص من «جلال محمود» وهو كاتب صحافي مرموق (ورئيس تحرير إحدى الصحف المستقلة).

سنعرف في ما بعد أنه يحارب الفساد في كتاباته، ويحمل على المنحرفين والفاستدين الذين استولوا على ما لا يحق لهم من أراض واسعة، بالتحايل والغش، بل وأصبحوا يستخدمون أيضا شقيقه الجشع «محمود» الذي يخفي جشعه تحت لحية مزيفة، تمشيا مع مظاهر «الطرف الديني». وهم الآن عن طريق المحامي «صفوت» يحاولون استغلال ظروف «خالد»، ودفعه إلى قتل الكاتب الصحافي بدعوى أنه كافر ومرتد ويدعو إلى التخلي عن الإسلام.

كان يمكن استخدام تلك العلاقة بين قاتل مرتد، يحاول البحث

عن مبرر من الدين، لارتكاب جريمته، فيشتري كتاباً للكاتب لا يقرأه، بينما تغلبه الحاجة إلى المال لإجراء عملية جراحية على زوجته التي ترقد في المستشفى بين الحياة والموت، وبين الكاتب الصحافي الذي يعطف عليه، ويستقبله في مكتبه، ويحاول أن يلحقه بعمل إضافي في صحيفته.

كان من الممكن أن تمتد العلاقة بين الرجلين، وتتخذ أبعاداً أكثر عمقا، على نحو العلاقة بين سعيد مهران ورؤوف علوان في «اللس والكلاب»، أو راسكولينكوف وضحيته في «الجريمة والعقاب»، أقصد من حيث الأبعاد المركبة، والصراع الداخلي والبحث عن تبرير ديني أو أخلاقي، ولكن نسج ملامح علاقة يتداخل فيها الجانب الاجتماعي بالجانبين النفسي والفلسفي، يقتضي وجود سيناريو أكثر جدية، لا ينحرف بعيداً عن الموضوع الأساسي، وهو التطرف الديني والغطاء الإسلامي للانحرافات والفساد، وشيوع ثقافة التكفير وتأثيرها على الشباب الذي لا يقرأ، وإنما يكتفي بالاستماع إلى ما يردده بعض المشايخ في القنوات الدينية (وهذه النقطة الأخيرة مصورة في الفيلم).

وفي هذه الحالة كان لا بد أن تصبح الشخصية أكثر عمقا، وتصبح لغة الحوار بين خالد وجلال أكثر عمقا على مستوى دلالاتها ومغزاها، والأهم ألا ينحرف الفيلم -كما حدث- عن موضوعه الرئيسي، ليدخلنا في متاهات وحكاية موازية، تبدأ ولا نعرف كيف تنتهي.

تدور القصة الثانية حول «ديمة»، وهي لاجئة سورية في مصر، تقول إنها غير حاصلة على أوراق إقامة رسمية وليس لديها

عمل ولا مسكن، وهي وحيدة تماما، لهذا قبلت الزواج من محامي الفساد «صفوت» (يقوم بالدور ببراعة كبيرة صلاح عبد الله كعادته)، كزوجة ثانية للمتعة فقط.

FILM HOUSE & IFCP

الثلثون

The Price



ملصق فيلم «الثلثون»

وهي تتحمل الغلظة وسوء المعاملة، وعندما تتعرف على جارها «محسن»، الذي يتقرب منها، دون أن تتطور العلاقة بينهما، ويعلم صفوت بذلك، يعتدي عليها بالضرب، ثم يحبسها داخل الشقة التي استأجرها لها في تلك المنطقة المعزولة، لكنها تهرب من محبسها، لكي تقابل (صدفة) السائق «خالد» الذي يقوم باختطافها، ثم احتجازها في شقته بعد وفاة زوجته، دون أن

نعرف سببا لذلك، ثم يطلق سراحها دون أن نفهم السبب أيضا، فتعود إليه، تقيم في شقته دون أن تتطور علاقتهما في أي اتجاه، فهو يشعر بالذنب بعد أن قتل جلال، وبالحرز الشديد بعد وفاة زوجته، ولا يعرف صناع الفيلم كيف يجدون مخرجا دراميا من هذا المأزق، بعيدا عن الكثير من المشاهد الساذجة التي تفتقد للمنطق والإقناع، ناهيك عن ضعفها الشديد من ناحية الإخراج.

بدا النصف الأول من الفيلم مشدود الإيقاع، وكان يوحى، رغم البعض من السقطات ورغم الغموض المصنوع المحيط بشخصية محمود شقيق جلال (كمثال)، بتطور درامي مقبول في بناء الشخصية الرئيسية. ومع ذلك، جاء النصف الثاني من الفيلم مترهل الإيقاع ومفككا، فيه إفراط في عقد الأحداث، مع الانسياق نحو علاقة ديمة بجارها المصور الفوتوغرافي، الذي لا يبدو متحمسا لإقامة أي علاقة معها، يقدمه الفيلم كنموذج مضاد لصفوت الشهواني، فهو لا يرى في ديمة سوى مادة للتصوير، رغم رغبتها "المفترضة" في العثور على "رجل" يمنحها الحماية.

هكذا شاء السيناريو المفكك الضعيف الذي يراهن رهانا خاسرا على تحقيق التقريب بين خالد، القاتل المأزوم، واللاجئة السورية المأزومة، في حين لا يوجد أي تشابه بينهما حتى على المستوى الذهني المجرد. ومما يزيد الأمر التباسا، ذلك الأداء السيء والضعيف من جانب الممثلة صبا مبارك (ديمة) التي تؤدي الدور بتعبيرات بدت مفتعلة، خاصة في اللقطات القريبة،

وكأنها لا تجد ما تفعله سوى التحديق في الفراغ فأصبحت تتحرك داخل الكادر على غير منهج. أضف إلى ذلك اضطراب مونتاج منار حسني، وفشله في الانتقال المحسوب بين المواقف المختلفة، مع الاضطراب في الإيقاع بسبب ترك الكثير من اللقطات الزائدة التي كان يجب استبعادها من الفيلم. وكان الحوار يحتاج إلى إعادة صياغة، ففي الكثير من المشاهد بدا فارغا لا يصلح إلا للحشو، خاصة الحوارات التي تدور بين ديمة وخالد، وبين ديمة وجارها.

حاول هشام عيسوي التركيز على التصوير في الأماكن المعزولة في أحد الأحياء الجديدة على هامش القاهرة، في مناطق منها مازالت تحت الإنشاء، أو على حدود الصحراء، واستخدم اللقطات من زوايا مرتفعة للإطلال على جزء من المدينة. وفي مشاهد أخرى تدور كاميرا الديجيتال لتتحرك مع تحرك صبا مبارك في فضاء الكادر، ثم يستغرق وقتا طويلا في تصوير مشهد هروبها؛ فتراها أولا داخل الحمام، ثم وهي تنزع إطار النافذة ثم تتسلق وتنفذ منها إلى الخارج، ثم تنزلق فوق الأنابيب الخارجية (المواسير)، قبل أن تقفز، وبعد ذلك تلجأ إلى دورة مياه داخل محطة بنزين معزولة تماما على طريق خارج المدينة، وداخل دورة المياه نراها في لقطة قريبة، وهي تمسح وجهها بينما تتطلع في المرأة وقد أصيبت بجرح في شفتها دون أن يكون هناك سبب، ثم تنتبه فجأة، وتطلع في فزع بعد أن تسمع صوت سيارة وصلت إلى المحطة في الخارج، دون أي مبرر بالطبع، فمن المفترض أن تتوقف العشرات من السيارات في محطة الوقود كل لحظة.

ومع ذلك، هذه السيارة التي تنتبه إليها ديمة دون غيرها،
تشاء الصدفة أن تكون سيارة التاكسي التي يقودها "خالد"،
وعندما تخرج وتسير على الطريق، يقوم باختطافها في لحظة
شديدة الضعف من ناحية التنفيذ الحرفي الأولي.

فيلم «الساحر».. نكوص عن سينما الحداثة

في فيلمه السابق مباشرة، «عرق البلح» (١٩٩٨)، الذي كتب له السيناريو، تجاوز المخرج رضوان الكاشف من البداية، سينما النوع أو ما يعرف الجنز genre أي نظام تصنيف الأفلام على الطريقة الأمريكية، فقد كان فيلمه بعيدا تماما عن الإطارات الضيقة للأنواع: الميلودراما، الدراما الاجتماعية، الفيلم الحربي، الكوميدي.. الخ

كان «عرق البلح» محاولة لتحرير السرد narrative أو طريقة بناء السيناريو، من القوالب التقليدية العتيقة، والاهتمام بالشخصيات من حيث قدرتها على توليد مجموعة من الإشارات الدالة الكامنة تحت السطح لا مجرد كائنات كرتونية تتحرك في الفراغ يحاول كاتب السيناريو التقليدي عادة إكسابها لحما ودما من خلال التعليقات المصنوعة والتوابل التي تساهم في تجميل الحبكة. وكان سياق الفيلم بالتالي، يتحدد طبقا للإشارات التي تنتج من تحت جلد الصور والتداعيات ويمكن استقبالها على مستويات متعددة.

غير أن التأثير الكبير للمسلسل التلفزيوني على جمهور السينما، بشخصه التي تهتف بالمدلول الاجتماعي والسياسي طبقا لتصوير ساذج وبدائي بأن هذه هي الجرأة في الطرح والتجسيد، إضافة إلى بعض المشاكل الأخرى التي ترتبط بغياب الخيال

في السينما عموماً، والقدرة على تجاوز المحسوس إلى الكامن، واستيعاب تعدد المستويات، والتقايس عن فهم واستيعاب الحداثة السينمائية، بسبب تخلف حركة النقد السينمائي، كل هذه العوامل أدت إلى أن يعجز فيلم «عرق البلح» بسبب طموح مخرجه الكبير، عن الوصول لجمهور السينما الجديدة في مصر والعالم العربي. وقد ترك هذا دون شك، تأثيراً كبيراً على رضوان الكاشف وولد لديه الرغبة في العودة إلى «سينما الأنواع» ومحاولة إمساك العصا من المنتصف مجدداً، أي تحقيق الفن مع الوصول للجمهور البسيط من خلال نفس الحيل القديمة.

إمساك العصا من المنتصف يتمثل في الرغبة في صنع فيلم بسيط في تكوينه، تتوفر له أدوات السيطرة على عناصر الإخراج وعناصره من خلال الإجابة الحرفية» أي إجابة «الصنعة» تحت تصور أن هذا يكفي الآن للاستمرار في العمل السينمائي والبقاء في السوق السينمائية بقوانينها الصارمة التي تمكنت من طرد «عرق البلح» وإقصائه بعيداً عن الجمهور.

لذلك يمكن القول إن فيلم «الساحر» (٢٠٠٢) ينتمي إلى سينما عتيقة عجوز ربما كانت سائدة في الأربعينيات والخمسينيات من خلال أفلام يعرفها الجمهور ويحفظها عن ظهر قلب، ويحفظ قوالبها وشخصياتها وحكاياتها. هنا يسعى السيناريو إلى أن ينفخ في فيلمه روح «ساحر».. أي رجل يقال لنا إنه «ساحر» لكنه ليس بساحر بل هو في الحقيقة ما يطلق عليه في الأحياء الشعبية «حاوي» أو كان كذلك في الماضي، وقد بلغ الشيخوخة

الآن، وأصبح يعاني من الخوف الشديد على ابنته الشابة التي تتفجر بالأنوثة، وتفتتح رغبتها الجنسية بقوة. وفي المشهد الأول من الفيلم يرى هذا الرجل، «منصور بهجت» (محمود عبد العزيز) في الحلم أو الكابوس، كيف تختطف عصابة من الأشرار ابنته المراهقة الشابة الجميلة بعد أن يوسعونه ضرباً، ثم كيف يفاجأ بابنته وقد انضمت إلى العصابة، وهي تتطلع إليه بنظرات ساخرة.

إنه يراقبها ويوالي تحذيرها من مغبة الخروج وحدها، وينبهاها إلى عدم التأخر ليلاً وعدم الالتفات إلى نداءات الشباب، ولكن دون أن يستطيع أبداً أن يكبح جماحها. ومن ناحية أخرى هناك المرأة المطلقة الجميلة المكتملة الأنوثة، التي ألقى بها زوجها الفقير السائس صاحب العربة والحصان الهزيل، في عرض الطريق ليتزوج من فتاة صغيرة، فتنتقل مع ابنها الطفل، للعيش في حجرة بسيطة في نفس المنزل القديم الذي يعيش فيه «منصور» أو الساحر كما يسميه الفيلم. ويزداد إحساس منصور بالخطر الذي يهدد ابنته بسبب علاقتها بهذه المرأة المطلقة «شوقية» (سلوى خطاب) التي تعمل «حفافة» أي تستقبل الفتيات وتقوم بعمل ما يلزم لإبراز أنوثتهن حسب الطرق الشعبية. لكن ابنة الساحر «نور» (منة شلبي) ترتبط أكثر بشوقية كما تتعلق بالفتى الصعلوك «حمودة» (سري النجار) الذي يحبها ويريد أن يتزوجها رغم أنها لم تتجاوز بعد السادسة عشرة من عمرها. أما منصور (وهو أرملة) فهو من ناحيته يبدي اهتماماً خاصاً بشوقية، فالحرمان متبادل، والنظرات تفضح الرغبات.



ليس من السهل تلخيص حبكة الفيلم لأنه أمر يستعصي على أكثرنا قدرة على رصد التفاصيل، فهناك عشرات الشخصيات الصغيرة التي تظهر وتختفي، وثنائيات متعددة يبدو كاتب السيناريو (سامي السيوي) مولعا بها ربما لالتصاقها بذاكرته منذ عقود مضت، وقد أراد حشدها في سياق الفيلم، منها على سبيل المثال: بائع حمص الشام وولده، والمخبر وولده، وسائس الخيل وولده، وصياد السمك وولده.. وغير ذلك!

يبدأ الفيلم ويستمر لفترة زمنية تزيد عن الأربعين دقيقة، في تقديم الشخصيات والثنائيات وأجواء الحارة، ثم يربط بين الشخصيات عن طريق الحوار، أي من خلال ما تقوله الشخصيات عن غيرها، فنحن نعرف مثلا، كيف أن منصور يمتلك مهارة الحديث ورواية الحكايات والقصص، وتدبير المقالب، وكيف أنه يداوي المرضى بلسانه الزلق، ومرحه اللطيف وخفة ظله.. ثم نرى كيف يريد صديقه اللص الطريف «سيد عصب» (سامي سرحان) أن يعلمه استخدام المطواة من أجل الدفاع عن ابنته

(غالباً بعد ما رآه في الكابوس)، ثم كيف تخلى زوج شوقية عنها وتزوج غيرها، وكيف يريد أصدقاء منصور الاستفادة من قدراته الخاصة في خداع الباشا القديم (جميل راتب) بحكاياته المسلية من أجل الحصول على بعض المال، وكيف أن الباشا فاقد الذاكرة ولكنه يريد أن يستعيد ذكرى أصدقائه القدامى بمساعدة «الساحر»، لكنه يريد - كما يقول «ساحراً حقيقياً»، وليس ساحراً فاشلاً مثل منصور كما يطلق عليه الباشا، وكان حري بصناع الفيلم أن يطلقوا على الفيلم «الساحر الفاشل» فهو لا يقوم بأي أعمال سحرية بل هو مجرد «نصاب صغير» كان يتمكن بالاعبيته في الماضي بخداع البسطاء أما الآن فقد أصبح عقيماً ولم يعد يصدق أحد.

يتوقع الجمهور بالطبع أن يقدم محمود عبد العزيز الذي تألق دون شك في أداء الدور، الكثير من الأعمال المدهشة لكنه يخذلهم. فقد تجاوزه العصر، وخذله الزمن.

هناك كما أشرت عشرات الشخصيات التي يفترض السيناريو أنه يقدم من خلالها «بانوراما» إنسانية عن الحارة المصرية مستلهماً ما جاء في فيلم آخر مختلف تماماً في بنيته وأفكاره وإن بدا متفقاً معه في مظهره الخارجي هو فيلم «الكيت كات» لداود عبد السيد، إلا أن الحارة التي يستلهمها فيلم «الساحر» هي في الحقيقة، تلك الحارة التي عرفناها في أفلام الخمسينيات، في أفلام مثل «بنت الحتة» و«المعلمة توحة» و«سمارة»، وغير ذلك، أي حارة «الجدعنة»، والثري الذي لابد أن يكون مخشاً حقيراً لا قلب له ولا مشاعر، والفقير الذي يظهر دائماً كرجل

شهم طيب القلب حتى لو بدا عنيفا أو لصا أو نصابا، وكلها قوالب أفلام «الترسو» أي أنها قوالب مستمدة من تأثير مشاهدة الأفلام القديمة وليس واقع الحارة المصرية بتقلباتها وتغرياتها وبالتالي يبدو الفيلم منفصلا عن عصره، وأقرب إلى «لعبة» أو «محاكاة» طريفة لأفلام الماضي واستنساخ لها في قالب حديث.



محمود عبد العزيز في فيلم «الساحر» لرضوان الكاشف

بعد التقديم الطويل لشخصيات الفيلم من خلال نسق سينمائي يريد الإفلات من الوقوع في قيود «النوع»، سرعان ما نجد أنفسنا أمام فيلم «النوع» (الجنز) أي الميلودراما التقليدية المخففة ببعض المرح والاضحاك، ولكن بعد أن نكون قد فقدنا متعتها في النصف الأول من الفيلم بسبب طغيان الحوار. ولكن هناك رغم ذلك، مشاهد يحاول السيناريو من خلالها كسر الرتابة والخروج إلى آفاق أكثر رحابة، فهو مثلا يجعل الشاب

الصلعوك (حمودة) العاشق الولهان لابنة منصور «نور» يرغم والدها على قراءة الفاتحة عليها في دار السينما، حيث يتدخل جمهور السينما في التوفيق بين الطرفين مع إهمال الفيلم المعروف على الشاشة. وهو مشهد طريف بالطبع. وهناك المشهد الذي يتنكر فيه منصور في زي ضابط شرطة ويذهب للمشاركة في حفل زفاف ابن صديقه «المخير» لينكشف الأمر بعد أن تعتدي عليه مجموعة من الإسلاميين المتطرفين، لا لخشيتهم أن يكون قد أتى للقبض عليهم بل لمجرد اعتراضهم على قيامه بالرقص ببذلة الضابط مع الراقصة وكأنهم غيرون على هيئة رجال الشرطة. وبعد القبض على منصور بتهمة انتحال شخصية ضابط يشعر الضابط الحقيقي الذي يحقق معه، بالإعجاب بشخصيته وخفة ظله فيطلق سراحه بكل بساطة.

المشكلة الحقيقية أن بناء الفيلم ومكوناته ومواقفه وشخصياته، وما يفتعله من مفارقات، مع كثرة الصور النمطية المعتادة لأكواخ الصفيح التي يعيش فيها الفقراء والمهمشون، في تجاوزها مع العمارات الشاهقة للطبقة الأكثر ثراء، كلها ترتد بنا إلى سينما قديمة عجوز انقضى زمانها، فالشعور العام أن الفيلم لا يعبر عن العصر الذي ظهر فيه، ولا يطمح من الناحية الفنية الصرف، إلى تجاوز الأشكال السينمائية القديمة في السرد وطرق الإخراج، مع التخفف من ثقل الرتابة والتكرار والطموح لبناء أكثر تركيباً وتعقيداً وحيوية وثراء. لنتوقف مثلاً أمام هذا المشهد: لقطة عامة متوسطة للشاب «حازم» (ميكاً) يصدق بالغناء الرديء أمام الميكروفون، ثم لقطة متوسطة لنور وهي

ترقص على الموسيقى، ثم عدة لقطات قريبة كبيرة لوجوه العازفين، ثم عودة إلى نور وجسدها يتلوى.. وهكذا.

إننا نناقش هنا مستوى السرد السينمائي ومستوى الإخراج بعيدا عن المستوى الأولي البدائي في تفضير صورة مقبولة مصطنعة لرجل تجاوز منتصف العمر لكنه مازال لم يفقد الإحساس بالحياة: رجل أفلس في مهنته لكن روحه تمتلئ بالأمل والرغبة في إسعاد الآخرين، وهو شديد القلق على مصير ابنته التي خرجت من مرحلة الطفولة إلى الأنوثة، وكلها أفكار أدبية نظرية جيدة، لكنها تقتضي للتعبير عنها سينمائيا خيالا خصبا وطاقة من الطموح لتجاوز الحكي التقليدي العتيق خصوصا وأن المخرج رضوان الكاشف نجح في تجاوز كل الأطر الضيقة العتيقة للسينما التجارية المصرية في فيلمه السابق مباشرة. ومع هذا فهو يرتد في «الساحر» إلى استخدام الحركات المسرحية المبالغ فيها، والتراكم الكمي للقطات والمشاهد التي لا وظيفة لها سوى جعل الشخصيات تتحدث عن مشاكلها وهمومها. وفي النصف الثاني من الفيلم نستقبل الأحداث من خلال الراوي أي منصور نفسه الذي يروي لنا بصوت محمود عبد العزيز بالطبع، وهو أسلوب دخيل على الفيلم.

ديكورات صلاح مرعي تلعب دورا بارزا في الإضافة إلى توضيح خلفيات الشخصيات من دون أن تغطي على الصورة: غرفة الفتاة نور تشي بشخصيتها، فهي عبارة عن سجن صغير مزين بصور نجوم السينما والغناء الذين تتعلق بهم، ومسكن منصور يعكس حالة التشوش الذهني والإهمال التي يعيشها، وعش

الحمام فوق سطح البيت مكان لتبادل القبلات المسروقة، ودكان حمص الشام واقعي بتفاصيله البسيطة. ويصعد مونتاج رشيدة عبد السلام ويهبط، حسب طول المشاهد المكتوبة، وكان يتعين عليها اختصار الكثير، خصوصا من مشهد الأغنية ومشهد الرقصة وربما أيضا استبعاد هذا المشهد تماما فقد قضى بطوله المفرط على أي أمل في استعادة إيقاع الفيلم مجددا، لكن لا يجب أن ننسى أن الرقص والغناء والتركيز على جسد الراقصة جزء أصيل في أفلام الخمسينيات الاستهلاكية.

على مستوى الأداء برع محمود عبد العزيز بكل خبرته، في التعبير بوجهه، بنظرات عينيه، بحركات يديه، بحركة جسده داخل المكان ولكن هذا الأداء لم ينجح في انقاذ الفيلم من الرتابة. بعد أن يذهب منصور إلى فيلا «الباشا» (جميل راتب) نعرف أنه مفلس وأن الباشا أيضا عاجز عن الاستمتاع، لكنه بدا مستمتعا فقط وهو يحتسي الخمر، وأخذ يتمتم بكلمات لا معنى لها، لذا نفقد أي شعور بالمتعة في هذا المشهد الذي امتد طويلا وبلغ حدا من الأداء الرتيب الجامد الذي لا يثير أي شعور وخصوصا أن الباشا يردد كلمات مبتورة غير واضحة زائدة عن الشخصية مقصود منها فقط أن نضحك عليه وعلى تفاهته، مثل «زمان كنت بسرح ببلالين.. بلالين بجدد.. حتى شوف.. انفخ انفخ.. يا... إنت قلت لي اسمك ايه؟ إنت ساحر تعبان»!

في هذا المشهد يتدهور إيقاع الفيلم ويهبط ولكن رضوان الكاشف لم يتمكن من استبعاده أو التخفيف من رتابته، فهو

ضروري عنده أيضا في نقل معلومة تتلخص في أن «الباشا» يريد أن يشتري حصانا ولو على سبيل الهديان، وعندما يعود إليه الساحر فيما بعد لا يتذكر شيئا مما قاله في مشهد يحتل مساحة كبيرة من الفيلم، لكن الباشا يحيل الساحر الى حفيده الذي سنعرف في النهاية أنه اشترى حصانا تعيسا من أجل «نور» التي أغرم بها أيضا، لنخرج من ثروة بصرية إلى ثروة أخرى لا معنى لها ولا تضيف شيئا. فالأب «منصور» ينهار انهيارا ميلودراميا قرب النهاية. لماذا؟ لأن ابنته شوهدت في سيارة حفيد الباشا المنحرف.. وبعد أن كان منصور يرفض تزويجها من حمودة، يصبح مرجحا للغاية بتزويجه منها حتى يتجنب «الفضيحة». ولكن أي فضيحة؟ هل فقدت نور عذريتها؟ وما سر هذا الاهتمام الكبير بموضوع العذرية الذي قتلته السينما الاستهلاكية في الماضي بحثا.

يعود الفضل لرضوان الكاشف في إعادة اكتشاف الممثلة سلوى خطاب في دور «شوقية» الذي أضفى حضورها على الفيلم رونقا وظل هو طاقة النور الوحيدة وسط هذا الركam المضطرب. إنها تعبر بعينيها ونظراتها الحزينة، وتكثف صمودها الصامت المعبر في لقطات القريبة في أداء يدعو للإعجاب حقا.

وأعاد حضور سامي سرحان في دور لص الحارة الشهم، أجواء أفلام الماضي وهو ما يؤكد فكرة السيناريو الأساسية في توجيه تحية إلى الفيلم الشعبي المصري القديم من خلال حبكة تحاكي أفلام الماضي. ولكن هل انحصر طموح رضوان الكاشف في توجيه التحية إلى القديم؟

كانت منة شلبي في أول أدوارها في السينما في هذا الفيلم، موهبة متفجرة شدة القوة والحيوية، بحضورها المدهش خصوصا في المشهد الذي تعبر خلاله لسوى خطاب (شوقية) عن إحساسها القوي بأنوثتها المتفجرة التي لا تستطيع كبها. ولعل شخصية "نور" التي تؤديها منة شلبي في "الساحر" من أكثر شخصيات الفتيات جموحا وجرأة في الفيلم المصري بوجه عام، وهو ما يحسب للفيلم دون شك.

«مريم».. وجوه متعددة ومصائر واحدة

رغم ما تشهده سوريا من دمار وخراب وصراعات مسلحة، لا يتوقف المبدع عن الإبداع الفني والبحث عن الجديد القريب من نفسه، والذي يعكس، على نحو ما، رؤيته للعالم، بكل ما يدور فيه من عنف وصخب واشتباكات ومعارك.

ولعل ظهور الفيلم السوري «مريم» (٢٠١٤) خير دليل على الإصرار على مواصلة الإبداع من جانب الفنان الفرد، رغم كل ظروف القهر المحيطة به، بل والقدرة على التعبير الشجاع عن موقف واضح من التاريخ السياسي، والاحتجاج ولو بشكل غير مباشر على ما يمارس من خداع وتضليل. «مريم» هو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرج الفلسطيني السوري باسل الخطيب، صاحب التاريخ الطويل من المسلسلات التلفزيونية المتميزة. وهو يعود بهذا الفيلم إلى سبر أغوار موضوع من المواضيع الأثيرة لديه، أي التاريخ في علاقته بالإنسان، أو كيف يلقي التاريخ بظلاله الكثيفة على المرأة في سوريا، وكيف ينعكس مساره على مصائرها.

والمرأة عند الخطيب، هي أكثر من تنعكس عليه الأحداث، وهي التي نسمع صوتها في مطلع الفيلم تردد: «الحرب تجعل الناس لا يعودون إلى بيوتهم.. إلى أعز ما لديهم.. فهم لا يعودون بعدها أبدا إلى ما كانوا عليه».

يتم تجسيد المرأة في السيناريو الذي كتبه باسل الخطيب مع شقيقه تليد، من خلال ثلاثة نماذج من عصور مختلفة، ترتبط مصائرهما بشهادته سوريا من حروب وصدامات مسلحة أو بما نتج عن محاولتها العثور على طريق مستقل منذ ما بعد زوال الاستعمار العثماني وحتى اليوم، دون أن تعثر قط على هذا الطريق، بل وتبدو تلك الدائرة الجهنمية المشتعلة بنيران الحروب، وكأنها أصبحت قدر سوريا، وقدر المرأة في سوريا. ينتقل الفيلم من خلال مونتاج جدلي واضح بين الأزمنة والأمكنة، وبين الشخصيات والأحداث، وبين الواقع والخيال، وبين الأحلام والهواجس والكوابيس، بين مسلمي سوريا ومسيحييها، وبين الأجيال المختلفة التي تنتقل تجربتها من جيل إلى آخر، ولكن دون أن تفقد الثقة في العثور على تحقيق للذات.

يبدأ الفيلم بـ«مريم».. تلك الفتاة الجميلة الرقيقة كالنسيم، التي لا تملك مصيرها في يدها بل تستسلم لقدرها المحتوم عندما ترضخ لرغبة والدتها في الغناء أمام «كبير البلدة» أو «نديم بك» في نهاية الحكم العثماني عام ١٩١٨، وتلقى مصرعها محترقة بفعل حريق يلتهم جسدها النحيل وسط ذهول الجميع.

وينتهي الفيلم بـ«مريم» -الزمن المضارع- التي ترفض أن يضع والدها جذتها (وهي شقيقة مريم الأولى) بعد أن تقدم بها العمر في دار للعجائز، وتصر على إخراج الجدة من الدار والقيام معها برحلة عكسية تقطع فيها الريف السوري البديع نحو البلدة التي تنتمي إليها في الشمال.

وبين الاثنتين هناك «مريم»- القنيطرة ١٩٦٧- التي تواجه العدوان الإسرائيلي وحيدة بعد أن يموت زوجها في الحرب وتموت زوجة عمها في حريق يشب داخل الكنيسة أثناء الصلاة بفعل القصف الإسرائيلي للجولان، إلى أن تلاقى هي الأخرى مصيرها بعد أن تترك ابنتها الصغيرة «زينة» أمانة لدى الجندي السوري الوحيد الذي يبقى - إلى حين- على قيد الحياة، يسلمها بدوره إلى من تأخذها معها إلى دمشق -كما سنعرف فيما بعد- لكي يكمل هو المعركة التي ستحسم مصيره الشخصي. فيلم «مريم» عمل مركب شأن أعمال الفن الكبيرة التي لا تميل إلى التبسيط والتنميط والمباشرة، وينتمي أساسا إلى السينما الشعرية، التي تعتمد على اللقطات المنفردة والتداعيات، التي يمكن عن طريق إعادة ترتيبها في ذهن المتفرج تحقيق معنى ما، إحساس يريد المخرج التعبير عنه، وليس بالضرورة «رسالة» سياسية مباشرة.



لقطة من فيلم «مريم»

ويعتمد أسلوب السرد في الفيلم خطأ متعرجا وليس صاعدا نحو ذروة معينة، فهو ينتقل في المشاهد الأولى من الفيلم -مثلا- بين الأزمنة والأماكن الثلاثة، لكي يجعلنا نتعرف على مناخ المكان وطبيعة الشخصيات. فمريم الأولى -المغنية الشابة ذات الصوت البديع- في بلدة صافيتا، لا تريد أن تترك المهرة قبل أن تنتشلها مع صديقها، من الوحل الذي تعثرت فيه، وهي تتوقف أمام صورة ضخمة في نزل «نديم بك» لمهرة أخرى شديدة الجمال، شامخة، تتأملها في فزع ورهبة وتسرح بعيدا بذهنها. تسيطر عليها فكرة حزينة غامضة، تتجلى من خلال ذلك الموال الذي يأتينا على خلفية شريط الصوت، دون أن نراها أبدا وهي تغني قبل أن تغيب عن العالم، وكأن موتها إيذان ببدا مشوار الحزن والألم الذي يقودنا فيه باسل الخطيب وهو ينتقل فجأة من جامع يحترق في صافيتا، إلى كنيسة تحترق في القنيطرة، وكأن التاريخ رحلة رعب مركبة ممتدة في المكان والزمان. وكأن الحريق عنده هو معادل للقدر.

كيف كان ممكنا أن تحترق «مريم» المغنية الحسنة الشابة بهذه البساطة؟ وكيف كان ممكنا أن تضيع أيضا هضبة الجولان بمثل هذه البساطة؟ هل هناك شيء ما يربط بينهما؟ وفي اللحظة التي تحترق فيها يتم انقاذ المهرة من مصيرها وكأن مريم تفتديها بحياتها. أما مريم ١٩٦٧ فهي تفتدي ابنتها بحياتها، بينما ترفض مريم العصر الحاضر التخلي عن جدتها مهما كلفها الأمر، متحدية والدها، وكأنها بذلك تتحدى من يسعى لسلب إرادتها. باسل الخطيب يخرج كل لقطة ومشهد برؤية تشكيلية رائعة، فهو يهتم ببناء وتصميم الصورة، ويستخدم الحركة البطيئة

للكاميرا، كما يستخدم كثيرا المزج كوسيلة للانتقال بين اللقطات، للإيحاء بمرور الزمن أو بالربط بين الأزمنة.

وهو يستخدم إضاءة مناسبة -بمساعدة مديرات التصوير الإيراني فرهاد محمودي- لكل جزء من أجزاء الفيلم دون أن يفقد الفيلم تجانسه: الألوان الصفراء والبنية الكثيفة تغطي على المشاهد التي تدور في ١٩٦٧ بينما تغطي الألوان الطبيعية الخضراء والزرقاء على مشاهد الفترة القديمة، وتغلب الإضاءة الساطعة مشاهد الفلاش باك أو التذكر.

ويتمتع أسلوب الإخراج بالقدرة على خلق إيقاع خاص، يتسق مع تلك النزعة الشعرية التي ترتبط بتوليد المعاني من علاقة اللقطات ببعضها البعض وليس من خلال الحوار المباشر أو الانتقال الذي يخلق تصاعدا في الأحداث. إن الخطيب هنا معني بنقل «حالة ذهنية» أكثر من رواية أحداث ووقائع تاريخية، فالتاريخ هنا «حيلة» للحديث عن الحاضر، ولتجسيد معاناة المرأة كما لو كانت المرأة هي سوريا وسوريا هي المرأة.

ويبرع بأسل الخطيب في تنفيذ كل المشاهد الصعبة بدقة وواقعية تشوبها نزعة شعرية: مشاهد الانفجارات والحرائق وخصوصا مشهد احتراق مريم في الجزء الأول من الفيلم، ومشهد غرس الفرس في الوحل، ومشهد الحريق داخل الكنيسة. كما يتميز الفيلم عمومًا، بالاختيار البديع لمواقع التصوير الخارجية والداخلية، البيوت وتفاصيل الطبيعة، وتنوع زوايا التصوير بحيث نشاهد الشخصية دائما في إطار المكان، مع القدرة على الاستفادة -بدرجة كبيرة- من الديكورات الداخلية

والإكسسوارات، وتطويع المكان للتعبير عن تلك الحالة الشعرية الخاصة التي يريد المخرج نقلها إلينا من خلال استعراضه لأقدار المرأة عبر تاريخ سوريا الحديث خلال ثلاث حقب وصولاً إلى التوقف أمام مستقبل غامض مفتوح على كل الاحتمالات.

إن فيلم «مريم» هو بلا شك، أقرب أعمال باسل الخطيب إلى نفسه، وأكثرها تعبيرا عن رؤيته الشخصية للعالم. إنه يعبر عن إحساسه الشخصي بالألم الداخلي النابع من مأساة شعبه الفلسطيني. وهو يهدي فيلمه إلى روح والده يوسف الخطيب، ويضع في مطلع الفيلم، كلمات الأب التي حفرت في ذاكرة الابن: لقد فقدنا كل شيء.. ولكن الحب يبقى».

حلم سلمى وحلم نورا

للوهلة الأولى يبدو الفيلم التونسي «عرب بلوز» (٢٠١٩) Arab Blues أو «أريكة في تونس» Un divan à Tunis، وهو العنوان الفرنسي الأكثر قبولا لكونه يشير إلى «أريك» المحلل أو الطبيب النفسي، فيلما من أفلام التحليل النفسي، إلا أننا سرعان ما سكنتشف أننا أمام تعليق كوميدي ساخر على ما يحدث في تونس بعد ثورة الياسمين من عيني تونسية عائدة إلى وطنها بعد غياب.

يستند الفيلم إلى ما يشبه «السيرة الذاتية» للمخرجة التونسية- الفرنسية منال لعبيدي في أول أفلامها الروائية الطويلة، فالشخصية المحورية في الفيلم هي لفتاة تونسية (سلمى) غادرت تونس مع أسرتها إلى باريس وهي في العاشرة من عمرها، ولكنها تعود إلى تونس الآن بعد الثورة التونسية التي فتحت أبواب التغيير، تريد، كمحللة نفسية، مساعدة الناس على مواجهة الضغوط والتحديات الجديدة.

لكن هل تشعر سلمى أنها تونسية أم فرنسية؟ الجميع يتعاملون معها على أنها فرنسية، يحادثونها بالفرنسية رغم إصرارها أنها تعرف العربية. وهي تحاول تعميق انتماؤها بالتعمق في حياة الناس والتعرف على مشاكلهم. ويصور الفيلم المفارقات المضحكة التي تواجه سلمى خلال محاولتها إقامة

”عيادة“ لاستقبال المهقنين نفسيا، وتقديم المساعدة لهم. وأول خصوصيات هذه «العيادة»، توفير أريكة يسترخي فوقها ”المرضى“، وهو ما يسبب الدهشة والاستغراب بل والاستنكار في البداية، فما معنى أن تختلي امرأة بالرجال وتتركهم يسترخون أمامها فوق الأريكة؟



سلمى (تقوم بالدور الممثلة الإيرانية غولشفيته فرحاني)، تضع في مدخل شقتها صورة عالم الطب النفسي سيغموند فرويد وهو يرتدي الطربوش، لكنها تجد نفسها مضطرة أن توضح لجارها، وهو شيخ عصري يعفى من العمل لأنه لا يطلق لحيته ولا يتميز بالزبيبة فوق جبهته، بأن فرويد هذا ليس مسلما كما يعتقد، بل يهوديا. وستجلب لها هذه الصورة أيضا بعض المتاعب.

الفكرة جيدة، وهناك الكثير من المواقف المرسومة جيدا في

الفيلم، فيها الكثير من الطرافة، مع تعليق اجتماعي نقدي مستتر من خلال كوميديا عبثية تصل كثيرا إلى الهزل أي «الفارص» farce.

هناك، مثلا، الخباز رؤوف الذي يروي لها كيف أنه يحلم دائما بالدكتاتوريين من أمثال صدام حسين وبوتين وغيرهما، ويجد نفسه يقبلهم في أحلامه، ولكنه يبدي اشمئزازه ونفوره من فكرة تقبيل جورج بوش. هل يعاني من ميول جنسية مثلية؟ لا نعرف لكننا نراه بعد ذلك داخل حمام النساء وهو يرتدي الملابس الداخلية للنساء بعد أن صبغ وجهه بالمساحيق والألوان، يقاوم الشرطي الذي يحاول إخراجه ويقول له ويكرر إنه امرأة. وفي مشهد آخر يرمي فوق ساقى سلمى داخل سيارتها ويتضرع إليها أن تعطيه رقم هاتفها حتى يمكنه الاتصال بها لكي يتحدث إليها عن مشاكله النفسية التي تفاجئه في الليل.

ستقع سلمى في يد ضابط شرطة شاب (يقوم بالدور، ماجد مستورة) يطالبها بالخضوع لاختبار تعاطي الخمر. لكنه يريد أن تنفخ في وجهه مباشرة بدعوى أن الشرطة لا تملك أجهزة فحص (بسبب نقص الإمكانيات!) في مشهد يفجر الكوميديا. ولكن سرعان ما يغرق في مواقف كاريكاتورية تتسم بالمبالغة دون أن نعرف بالضبط مما يشكو الناس أو ما الذي يشغل الفتيات والنساء ولماذا يرغبون جميعا في مغادرة تونس؟

تلجأ سلمى إلى جدها العجوز المريض تطلب مساعدته في الحصول على خطاب تزكية ضمن الأوراق الخاصة المطلوبة للحصول على ترخيص بفتح العيادة بعد أن يرغمها الشرطي

على وقف نشاطها، ف يريد الرجل الاتصال بصديقه الرئيس زين العابدين بن علي الذي يعلق صورته على جدران منزله، أي أنه لا يعرف أن بن علي أقصي عن السلطة.

عمّ سلمى «مراد» يسرّ لها بأزمته النفسية التي يعاني منها منذ الثورة التونسية في ٢٠١١، وكيف أنه أدمن على «الشراب» عندما لم يعد يشعر بالأمان، ويرغب في مغادرة تونس. أما ابنته «ألفه»، التي تغطي شعرها بالحجاب لتخفي أثر صبغة شعر رديئة شوهته، فهي تقبل الزواج من شاب مثلي الجنس طالما أنه سيأخذها معه إلى باريس أو لندن.

ضابط الشرطة يبدو كما لو كان الوحيد الذي يعمل في تونس، كما تقول له سلمى في أحد المشاهد، فهو يظهر لها في كل وقت وكل مكان، ورغم إعجابه بها ورغبته في إقامة علاقة معها إلا أنه يتشدد في ضرورة حصولها على ترخيص بالعمل مع زبائن في الشقة التي استأجرتها فوق سطح إحدى البنايات. ولكن سلمى تواجه الكثير من العقبات البيروقراطية خاصة وأن الموظفة المسؤولة لا تهتم بمتابعة طلبها بقدر ما يهتمها أن تبيع لها بعض الملابس الداخلية المستوردة.

كل شيء في تونس يبدو فاسدا ومختلا وعشيا، يدفع سلمى دفعا إلى المغادرة لكي تعود من حيث أتت، لكنها على العكس من الآخرين، تقاوم وتحلم بالتغلب على العقبات.

الفيلم ناطق في معظمه بالفرنسية مع قليل من العربية. وليس هناك ما يوحي بوجود موسيقى البلوز العربية أو غير

العربية. وتستخدم المخرجة المونتاج بحيث تنتقل بين شريطي الصورة والصوت انتقالات متقاطعة، يظهر الصوت قبل الصورة أحيانا، أو من خارجها أحيانا أخرى، كما يتكرر صوت سلمى وهي تردد العبارة نفسها عن نفسها، من خارج صورتها وهي صامتة. ومع الإيقاع السريع يضيف الطابع الكوميدي الهزلي على الكثير من مشاهد الفيلم خاصة ونحن نشاهد في لقطات متتابعة، صفوف الزبائن وهم يتقاطرون على العيادة التي أقامتها سلمى في شقتها المتواضعة فوق سطح البناية، ويتكرر ظهور الخباز في مشاهد يبلغ فيها الأداء قمة الهزل.

وكثيرا ما تبدو الكوميديا من خارج السياق، أي مفتعلة افتعالا، كما تبدو المبالغات غير مقنعة، بل وتجعل الفيلم يكاد يسخر من الناس أنفسهم وليس من الحالة العيشية التي يعيشونها في مجتمع عشوائي مضطرب. والواضح أيضا أن المخرجة عجزت عن وضع نهاية مقنعة لتجربة سلمى، فشاءت أن تبقيها على النهاية مفتوحة.

نورا تحلم

إذا كان حلم سلمى يواجه كل هذه المعوقات والمشاكل والعراقيل، فماذا عن «حلم نورا» (٢٠١٩) أول أعمال المخرجة التونسية البلجيكية هند بوجمعة؟

العمل الأول للمخرجة التونسية-البلجيكية هند بوجمعة، يبدو شديد التماسك والقوة والتأثير، ويمكنني القول إنه أكثر الأفلام التونسية التي شاهدها هذا العام، توفيقا، سواء في قوة

الموضوع أو صلابة السرد وتمامك السيناريو ووضوح الشخصيات وبراعة الأداء. وهو يتميز أيضا بالجرأة في معالجة موضوعه، والبعد عن المباشرة التي كان يمكن أن تقلل كثيرا من تأثيره، وتجعله تعليقاً اجتماعياً ساذجاً كما رأينا في أفلام أخرى من الأفلام الواقعية النقدية.

هذا فيلم من قلب المجتمع التونسي، يبتعد عن «موضة» المتاجرة بموضوع الثورة وتداعياتها، كما يبتعد عن المغامرات الساذجة التي رأيناها في أكثر من عمل عن فرار الابن أو الابنة للالتحاق بتنظيم داعش الإرهابي، كما يتخلى عن تيمة الهجرة التي تسيطر على الكثير من الأفلام التونسية والمغربية عموماً.

في الفيلم إشارات واضحة إلى الفساد القائم في المجتمع التونسي، الطبيب المرتشي الذي يحرق شهادة طبية كاذبة مقابل المال، والشرطي الذي يتستر على المجرم ويخفف من جريمته بعد تعاطي الرشوة. ولكن ليس هذا هو الموضوع، فالموضوع الأساسي هو المرأة التونسية من الطبقة الشعبية الفقيرة، كيف أنها رغم كل ما تحقق من تقدم في مجال حرية المرأة في تونس مازالت خاضعة للخوف، لخوفها وترددتها وتقاعسها عن انتزاع حريتها بيدها، فهي تحجم عن إعلان رغباتها الحقيقية، تتستر على علاقتها بالرجل بل وتنكرها لكي لا تقضي على نفسها بالحرمان من أطفالها أو تتعرض لعنف الرجل أو تقضي خمس سنوات في السجن عقاباً على إقامة علاقة خارج الزواج، يجرمها القانون، رغم أنها ترغب في الطلاق من زوجها وقد رفعت بالفعل قضية بهذا الشأن.

لقد سئمت نورا معاشرة هذا اللص الذي يعيش عالة عليها، يمارس السرقة والنصب والاحتيال، لا يشعر بالمسؤولية تجاه أبنائه الثلاثة الذين أنجبهم من زوجته، ويكون مصيره السجن. ترتبط نورا برجل جاد يحبها وتبادل الحب، يريد أن يتزوجها، تسعى جاهدة إلى الانفصال عن زوجها، ولكن فجأة يغادر زوجها السجن بعفو رئاسي ويعود، يريد أن يستأنف علاقته معها. هنا لا تقدر نورا على مواجهته بحقيقة علاقتها بالآخر، ولا بحقيقة قضية الطلاق التي رفعتها.. لكنه سيعرف وسينتقم بطريقته الخاصة أبشع انتقام. وعندما يصل الأمر إلى الشرطة، تجبن الزوجة عن قول الحقيقة.

هناك تصوير واقعي جيد، واختيار موفق كثيرا للأماكن التي يدور فيها التصوير داخل قاع المجتمع، وصورة صادقة ومؤثرة للقيود التي لا تزال تعيق المرأة عن التحرر. علاقات ملتبسة، وجنس «محظور» أو تكفي الإشارة إليه من تحت جلد الصورة، أي رغبات دفينية، صراع محموم صامت بين الرغبة في التحرر من ناحية، والانغلاق والصمت والجبن والخوف من رد الفعل العنيف من جانب الرجل الذي يعتبر المرأة ملكيته الخاصة، من ناحية أخرى، فهو يرفض التخلي عنها رغم معرفته بأنها ترفضه وتنفر منه وترفض الاستجابة لمذاعباته الثقيلة بعد خروجه من السجن.



لقطة من فيلم «نورا تحلم»

يتمتع الفيلم بتوازن دقيق بين شخصياته جميعها. الزوجة- الأم، الزوج- الأب- اللص المنحرف. الحبيب الذي يبذل كل جهد للاحتفاظ بحبه لكنه لا يستطيع تحمل عواقب تعقيدات الموقف. الأطفال الذين تتمايز شخصياتهم وتنمو مشاعرهم في محيط شاق، لكنهم أيضا متماسكون إلى جانب أمهم دائما وفي كل الظروف. وضابط الشرطة الفظ، ثم زميله المرتشي المتواطئ، والطبيب الذي يبدو على استعداد لتجاوز القانون طالما أنه يحصل على المال.

أداء هند صبري يرتفع بالفيلم إلى مصاف الأعمال الكبيرة في السينما العربية. إننا لا نكاد نتعرف هنا على هند صبري التي نعرفها، فهي تبدو بدينة قصيرة مشعثة الشعر، تهرول في سيرها، تصمت وتعبر بعينين يملؤهما الحزن تارة، أو الحنق والرفض والاحتجاج والغضب تارة أخرى. يبرز شعورها بالفزع

ويفصح عن نفسه بعد أن تتعقد القصة ويصبح أمامها أن تختار. لكنها رغم ما تظهره من قوة كامرأة عاملة هي الأقوى عمليا في الواقع بالضرورة، إلا أنها في محيط البيت والأسرة وأمام الزوج البشع أضعف من أن تصارع، وعندما تشعر أنها يمكنها أخيرا التصريح بحبها والاحتفاظ به، تفقد حبيبها. فقد تأخرت كثيرا انتظارا لحدوث المعجزة.

أداء هند صبري، المتألقة دائما، يساهم في تقديم تلك الصورة الواقعية القوية المؤثرة للشخصية الرئيسية في الفيلم، وهي تبدو مسيطرة تماما حتى على المشاهد واللقطات التي تتحرك فيها دون أن تتكلم، في الشارع والعمل، تقفز في وسيلة رخيصة من وسائل المواصلات الشعبية، أو تعبر الطريق بسرعة لكي لا تتأخر عن العمل الشاق في غسيل أغطية السرائر في أحد المستشفيات. ويدعم أداء هند صبري طاقم من الممثلين التونسيين المحترفين على أعلى مستوى؛ لطفي العبدلي، حكيم المسعودي، سيف الدين الظريف، جمال ساسي وإيمان الشريف. وهو في ظني أكثر طاقم تمثيل تونسي تجانسا وصدقا في الأداء يظهر في فيلم تونسي هذا العام.

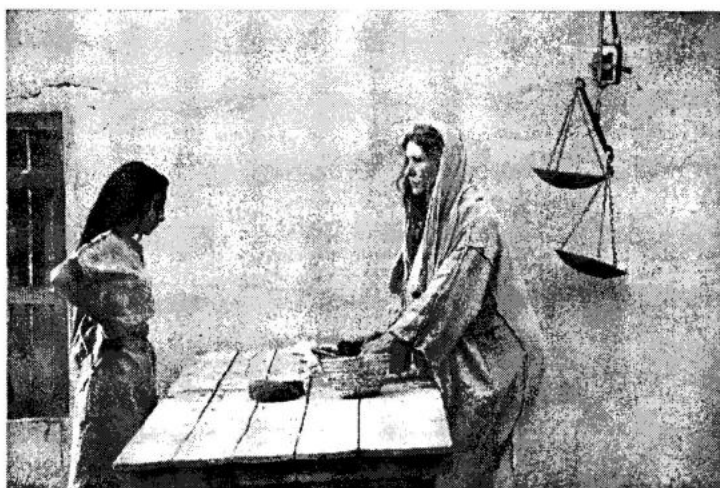
نورا تحلم، أساسا، بالحرية. لكن الحرية تُنتزع ولا تمنح. ولكن ليس بعد. حتى لو كان القانون في صف المرأة، فالقيد التاريخي القديم والخوف من الآخرين، ومن نظرة المجتمع مازالا مسيطرين. لذلك فالمرأة مسلوبة الإرادة، التي تنتمي إلى الطبقة العاملة المسحوقة، تعاني من الانسحاق ثلاث مرات، خلم نورا وخلم سلمى في العمل وفي البيت وفي المجتمع عموما.

تجربة مدهشة لمخرجة سعودية شابة

”سيدة البحر“ هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرجة السعودية الشابة شهد أمين (٣١ سنة)، وهو ينتمي بقوة، إلى سينما الشعر، التي قد تروي قصة، كما في حالة فيلمنا هذا، وهي قصة رمزية تدور على مستوى الخيال مع ميل مقصود للتجريد عن طريق عدم تحديد المكان مع جعل الزمان هو الماضي القريب، قبل تطور وسفن الصيد، لكنها تصور مفردات هذه القصة باستخدام وسائل السينما: الصورة والتكوين وحركة الكاميرا والضوء والظل والمونتاج والموسيقى، في سياق غير تقليدي بل يجنح للتجريب والتحرر من «الحبكة» والاعتماد على ما ينتج عن الصورة من تداعيات في ذهن المشاهد عما يشاهده.

تستمد المخرجة شهد أمين الفكرة من الواقع، لكنها تضيفها في سلسلة من المشاهد واللقطات التي تجسد من خلالها رؤيتها الخاصة لمعاناة الأنثى/ الفتاة/ المرأة في المجتمع العربي التقليدي، وهو كما تراه مجتمعا بطيركيا، يقمع ويستبعد ويغفل وجود المرأة، بل ويحرمها من حقها في الحياة، يراها باعتبارها كائنا أدنى من الذكر/ الولد/ الرجل، فهي رمز الضعف، لا يسمح لها الصيادون كما في حالة بطلتنا الصغيرة «حياة» التي يرمز اسمها للعطاء، بالخروج معهم للصيد، ويتم حرمانها بقسوة

من ممارسة الحياة كما ترغب بدعوى أنها «الأدنى» والأضعف،
ولن تقدر بطبيعة تكوينها الجسماني على مشاق الرحلات
البحرية التي يخرج فيها رجال القبيلة للصيد.



لقطة من فيلم «سيدة البحر»

تدور الأحداث في جزيرة معزولة للصيادين تقع وسط البحر.
تضع امرأة مولودة يطلقون عليها «حياة» يتعين تقديمها قربانا
للبحر الهائج وشياطينه أو حورياته المتعطشات لالتهام القرايين.
لكن والد حياة ينقذها من الغرق. إنها ابنته الوحيدة. وهي
تنشأ باعتبارها الحلقة الأضعف ويعتبرها مجتمع الصيادين
وصمة عار ويعتقدون أن افلاتها من الغرق قد جلب لهم
سوء الحظ. ولكنها تحاول أن تثبت لهم طوال الوقت أنها
تتفوق على الذكور بجراتها وشجاعتها واقدامها على الصيد
وعلى النزول الى البحر الهائج والعودة بما يعجز عن الإتيان
به الرجال. ولكن بعد أن تضع والدتها حياة مولودا ذكرا يصبح

أمر تقديم حياة قربانا لسيدة البحر مفروغا منه. إنها تقفز وتختفي في البحر وتظل لأيام غائبة ويتصور الصيادون أنها قضت وانتهى الأمر لكنها تعود وتظل صامته.. وتدرجيا يتحول جسدها الى جسد حورية البحر. لقد اكتسبت شكل الحورية الأسطورية التي يخشاها الجميع.

الفيلم تجربة شديدة الجرأة على صعيد «التجريب» في السينما العربية. وهو من حيث ما يوجهه من نقد شديد مغلف بالشعر، لهيمنة الرجل في المجتمع القبلي، لا يشبه عملا آخر على صعيد الشكل وحيث شعرية الصورة والبيئة الخاصة التي يصورها، ولكنه ربما يكون أقرب ما يكون إلى عالم فيلم «بس يا بحر» (١٩٧٢) للمخرج الكويتي خالد الصديق، فكلاهما ينتمي إلى نوع خاص من «الواقعية السحرية». وبينما كان الصيادون في فيلم «بس يا بحر» يلقون بقطة إلى البحر الهائج لكبح جماحه، يستبدل الصيادون في «سيدة البحر» القطة بفتاة.

أهم ملامح تجربة شهد أمين في فيلمها الروائي الطويل الأول الذي يعتبر تطورا لفيلمها القصير «نافذة ليلي» (٢٠١٣)، اهتمامها الكبير، لا برواية قصة محكمة مترابطة الأطراف، بل بخلق بناء شعري يشبه بناء القصيدة بالغازه ورموزه ولقطاته المأخوذة من زوايا غير تقليدية، والأهم أيضا، ذلك الاهتمام الكبير بالتكوين في الصورة السينمائية، مستفيدة من الخبرة الكبيرة التي يتمتع بها مدير التصوير خواو ريبو، لإبراز قوة «حياة» وسط غرابة الطبيعة، ضالة الانسان أمام الطبيعة، صبغ الصور بمسحة من الضباب الذي يساهم في تعميق الإحساس بالطابع

الخيالي الأسطوري للقصة دون إغفال مغزاها المعاصر، والتصوير بالأبيض والأسود الذي يحيلنا إلى الماضي، مع القدرة على خلق علاقة بديعة بين شريطي الصوت والصورة، باستخدام الأغاني الفولكلورية والموسيقى، والإيقاع الهادئ الممتد الذي يوحى بعمق الأسطورة في الزمن، وطريقة كتابة الحوار ونطقه التي تساهم في «تغريب» الموضوع والشخصيات لا لكي تبعتها بل لتقربنا منها والايحاء بانها شخصيات شديدة المعاصرة، ولكن دون السقوط في المباشرة الفجة.

منتج الفيلم هو العراقي محمد الدراجي، وقد أنتج الفيلم بالتعاون بين شركة «إيماج نيشن» في أبو ظبي، وشركة ايماجيناريوم» البريطانية. وقام بالأدوار الرئيسية بتميز وحرفية عالية الممثل الفلسطيني أشرف برهوم والممثلة السعودية الشابة بسيمة حجار وهي نفسها التي قامت من قبل ببطولة فيلم شهد أمين القصير «نافذة ليلي»، إلى جانب يعقوب الفرحان وفاطمة التاي وهيفا الأغا وحفصة فيصل.

”المرشحة المثالية“ المرأة في مجتمع ذكوري

”المرشحة المثالية“ هو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرجة السعودية هيفاء المنصور المقيمة في الولايات المتحدة، بعد ”وجدة“ (٢٠١٣) السعودي، و”ماري شيلي“ (٢٠١٧) البريطاني. إلا أنها تتجاوز فيه ما سبق أن قدمته بنجاح لافت للنظر في «وجدة». إنها تبدو مجددا، مهتمة بقضية المرأة السعودية في المجتمع الذكوري الذي لا يزال ينظر الى المرأة نظرة متدنية. لكن المنصور تعالج موضوعها مبرزة أيضا ما يشهده المجتمع السعودي من إصلاحات حقيقية سواء على صعيد مشاركة المرأة في العمل العام، أو على مستوى الفنون والسماح بإقامة الحفلات العامة وانشاء دور العرض السينمائي والسماح للمرأة مؤخرا بقيادة السيارات والسفر من دون محرم، وكثير من الإصلاحات التي ستتلوها دون أي شك، إصلاحات أخرى باتت ضرورية ومطلوبة.

تستند هيفاء المنصور الى سيناريو بسيط، محكم، دقيق، متوازن، ينتقل في سلاسة عبر الفصول المختلفة للقصة التي يروها، من دون تعقيدات أو استعراضات بالكاميرا أو خروج عن أجواء الفيلم الواقعية، مع بعض اللوحات والمشاهد التي يغلب عليها الطابع الكوميدي ولإبراز دور الموسيقى والغناء.

إنها تريد بوضوح الوصول الى أكبر جمهور ممكن، ربما في الداخل

قبل الخارج، فالفيلم في الأساس وكما يتضح من سياقه ومن اختياره لأبطاله وأشكالهم المتنوعة في اطار التركيبة السعودية، واهتمامه أيضا بالإشارة الى الكثير من المتناقضات في المجتمع «الذكوري» السعودي، يتوجه في الأساس الى الجمهور السعودي، يريد أن يداعبه، وأن يدفعه الى الابتسام، وربما الى الضحك أيضا على نفسه، وعلى بعض عاداته العتيقة، كما يريد الفيلم أن يغضب وأن ينتفض ويبدأ في الثورة على نفسه وأن يرفض التشبث بقيم عفى عليها الدهر خاصة في نظرته لدور المرأة، وهو محور اهتمام المنصور هنا كما كان في "وجدة".

تتبع المنصور أسلوبا مرتبا بطريقة قصدية يكشف مشهدا وراء الآخر، عن الأشكال العتيقة في العلاقة بين الرجل والمرأة، كما تتوقف أمام بعض المعوقات التي يتعرض لها الفنانون الرجال في السعودية أيضا. وهي وإن كانت تحتفي بإبراز ما وقع من إصلاحات في الفترة الأخيرة، إلا أنها تطالب بالمزيد، وتشير بوضوح الى أن ما تحقق من إصلاحات ليس كافيا، وأنه قد آن الأوان أن تنتقل السعودية من الانغلاق الى الحداثة.

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي «مريم» وهي طبيبة شابة تعمل في قسم الحالات الطارئة في مستشفى بإحدى المدن الصغيرة. ورغم حماسها الشديد للعمل وكفاءتها التي لا شك فيها، إلا أنها محاطة بجو عدائي يرفض أو يتحفظ على دورها كطبيبة، سواء من جانب المرضى الرجال أو من جانب مدير المستشفى نفسه وبعض زملائها الأطباء. يدفعها طموحها للبحث عن وسيلة للترقي والحصول على عمل آخر، فتشرع في إجراءات السفر الى دبي لحضور مؤتمر طبي هناك، لكنها تفاجأ

وهي في المطار وبعد أن اقترضت ثمن التذكرة من شقيقتها، بمنعها من السفر بدعوى أن تصريح سفرها من جانب المحرم (وهو في هذه الحالة والدها نفسه)، انقضى أجله ويحتاج إلى تجديد. لكن الوالد غير متوفر. والوقت يمر وشركة الطيران لا تريد تمديد التذكرة سوى لساعات محدودة.

والد مريم «عبد العزيز»، هو مغني شعبي يعيش هائما مع ذكرياته وآلامه الشخصية منذ وفاة زوجته التي كانت مغنية في الأفراح وحفلات الزواج وقد ارتبك بها ارتباطا شديدا وأحبها ومازال يحتفظ بشريط أغانيها الأول. وبسبب لانغماسه في همومه ورغبته في التحقق كمغنٍ ضمن فرقته الموسيقية التي تحاول الوصول الى أكبر جمهور ممكن، قد انصرف عن رعاية بناته الثلاث مريم وشقيقتها: ساره المراهقة، وسلمى مصورة الأفراح. وبينما تسدل مريم النقاب على وجهها، تكتفي شقيقتها بارتداء غطاء الرأس. وبينما تبدو مريم الأكثر جموحا وتمردا تبدو شقيقتها الأصغر «ساره» التي يفترض أن تمثل الجيل الجديد.. جيل الانترنت، إلا أن ساره هي الأكثر تشددا وهي التي ستعارض بشدة رغبة مريم الترشح لعضوية المجلس البلدي (خشية من رد فعل الجيران وما يقال من «كلام الناس»)، فما يحدث أن مريم بعد أن تفشل في اقناع قريب لها هو (راشد) الذي يشغل منصبا كبيرا في البلدية، بالتدخل ومساعدتها على السفر، تتقدم بطلب ترشيح رسمي للانتخابات البلدية وهو ترشيح يأتي بالصدفة في مشهد كاريكاتوري بعد أن يرفض مدير مكتب راشد السماح لمريم بمقابلته بدعوى أن اليوم مخصص فقط لمقابلة المرشحين!



لقطة من فيلم «المرشحة المثالية»

يصبح الفيلم منذ تلك اللحظة مكرسا لتوجيه الاهتمام الى «معركة» غير مسبوقة تخوضها مريم أمام مرشح من الرجال كان دائما يفوز بالمقعد، كيف يمكن أن تنظم الدعاية بمساعدة شقيقتها، وكيف تنظم حفلا وتدعو عددا من النساء لإقناعهن بانتخابها خاصة وأن هدفها تعبيد الطريق الى مستشفى الطوارئ وهو طريق طيني ممتلئ بالمياه مما يعيق حركة سيارات الإسعاف، ثم كيف تواجه الرجال مباشرة في الخيمة التي اجتمعوا فيها ضاربة عرض الحائط بالتقاليد، وبعد أن تكون قد نزعت النقاب، ولكنها رغم ذلك تُواجه بالإعراض والرفض من جانب كل من النساء والرجال.

تنتهج هيفاء المنصور أسلوبا يعتمد على المونتاج المتوازي أي الانتقال المستمر بين ما تقوم به مريم مع شقيقتها، بعد أن اعتذر والدها عن مساعدتها أو الوقوف بجانبها نظرا لقيامه مع فرقته بجولة غنائية في عموم البلاد، وبين رحلة الأب وجولات فرقته الغنائية وما تتعرض له من متاعب وما تحلم

به حيث تأمل أن يلتحق أفرادها بالفرقة الوطنية للموسيقى التي أعلنت الحكومة بالفعل البدء في تأسيسها. إلا أن شخصية الأب تبدو في الحقيقة أكبر من الواقع، فهو يتمتع بروح ليبرالية عظيمة تجعله يسمح لابنته بأن تفعل ما تشاء وتعتمد على نفسها تماما وتخرج الى العمل بكل حرية، وإن كان في قرارة نفسه يشعر بالقلق عليها. لكن الفيلم يبرر ذلك في ضوء أن الأب رجل متفتح ومطرب يؤمن بدور الفن، ويدعو إلى ضرورة أن ترعى الدولة الفنانين، كما يصور الفيلم كيف تتعرض الفرقة الموسيقية لتهديدات من الجماعات الإرهابية التي تعادي الغناء في الأماكن العامة.

والحقيقة أن هيفاء المنصور تجمع في فيلمها بشكل يكاد يكون حرفيا، جميع المتناقضات: السماح للمرأة أخيرا بقيادة السيارات (مريم تقود سيارتها بنفسها)، ولكن في الوقت نفسه استمرار الفصل بين النساء والرجال، ومنع الاختلاط في الحفلات بما في ذلك حفلات الزواج.. النظرة التقليدية المتشددة لدور المرأة كطبيبة (المريض المسن الذي يرفض أن تفحصه مريم) ثم كيف يعترف هذا المريض نفسه بعد أن تنقذ هي حياته بخطئه ويصفها بأنها الطبيبة المثالية.

هناك لقطات خارجية من السيارة وكذلك من الحافلة التي تقل الفرقة الموسيقية، للمناظر الطبيعية بين المدن مع امتداد الجبال والصحراء، وهناك اهتمام كبير بالموسيقى والغناء، الذي يمتزج فيه العاطفي بالديني، وتركيز مقصود على فكرة أن الدين مازال هو المؤثر الثقافي الذي يهيمن على المجتمع حتى

في غناء الأفراح. هناك مثلاً ذلك المشهد الذي نرى فيه جميع الموظفين وقد توقفوا عن العمل وانصرفوا يؤدون الصلاة، وهناك مشهد آخر لصلاة النساء في المسجد، ومناظر للجوامع وأصوات الآذان التي ترتفع في كل مكان..

بوجه عام يبدو الفيلم تبسيطياً؛ ينقد ويمتدح، يرحب بالتطورات، وينتقد التباطؤ في الإصلاح، يشير إلى التأثير السلبي لنظرة الرجل للمرأة، لكنه يدين أيضاً نظرة المرأة لدور المرأة بل تجعل المنصور بطلتها مريم تستنكر مرات عدة خلال حواراتها مع شقيقتها أو والدها عمل والدتها الراحلة مغنية الأفراح، حينما تردد مراراً أنها «لن تكون مثلها». ومن التناقضات في الفيلم أن تكون مريم الأكثر تحرراً من شقيقتها في إصرارها على وضع النقاب (قبل أن تخلعه)، والتناقض الآخر المفاجئ الذي يحدث عندما تمسك الميكروفون وتغني في أحد الأفراح إشارة إلى أنها قد اقتنعت بما كانت تؤديه أمها الراحلة بعد أن استمعت للشريط الذي أهداه لها والدها.

تفشل مريم كما كان متوقعا في الانتخابات البلدية رغم الدعاية والجهود الكبيرة التي بذلتها، والاستخدام الجيد لوسائل التواصل الاجتماعي والميديا الجديدة في الدعاية والوصول لأكبر عدد من الناس (هناك تركيز كبير في الفيلم على تأثير هذه الوسائط على الشباب في السعودية)، لكن الفيلم يشير في نهايته إلى أن إقدام «المرشحة المثالية» على الترشح، ما هي سوى خطوة أولى صحيحة على الطريق، لكن طريق التغيير مازال طويلاً.

صورت هيفاء المنصور فيلمها بأسره في السعودية. واستعانت

بطاقم تمثلي كامل من السعودية، وأدارت الممثلين الذين يقفون أمام الكاميرا للمرة الأولى بمارة وكفاءة لاشك فيها، في مقدمة هؤلاء جميعهم، ميلا الزهراني (في دور مريم) وهي تتمتع بوجه جميل وحضور خاص مميز وصوت جميل، وقد أدت الدور بمهارة وتميزت بوجه خاص في عدد من المشاهد منها مشهد الحوار التلفزيوني، ومشهد مواجهتها مع الرجال في الخيمة، كما تميزت معها أيضا كل من نورا العوض (ساره) وداية (سلمى) وخالد عبد الرحيم (في دور الأب عبد العزيز) بصوته الشجي وتلقائيته وهدوء شخصيته. ولا شك أن الموسيقى التي برز فيها دور العود بوجه خاص، أضفت جمالا إضافيا على الفيلم.

يجب أن نضيف أن المشاركة الألمانية في الإنتاج والجوانب التقنية كلها، ضمنت مستوى جيدا من حيث الصورة والصوت، فقد اشترك مع المنصور في كتابة السيناريو الألماني براد نيمان، وأدار التصوير باتريك أورث، وصمم المناظر أوليفر ميدنجر، وقام بعمل المونتاج أندرياس رودراشوك، ووضع الموسيقى فولكر بيرتلمان، وصممت الملابس هاكيه فادميرشت.

”دشرة“ أول فيلم رعب حقيقي في السينما العربية

ربما يكون أكثر ما يثير التساؤل هو أن الفيلم التونسي ”دشرة“- ٢٠١٨ (والكلمة تعني في اللهجة التونسية والمغربية عموماً القرية الصغيرة وأفضل تسميتها ”القبيلة“)، تظهر على الشاشة في بدايته عبارة تقول إنه يستند على ”قصص حقيقية“. كيف وهو أحد أفلام الرعب التي تدور في أجواء تتعلق بالسحر الأسود، والقربان التي يتم تقديمها للشيطان، وقتل الأطفال وتصفية دمائهم والتهام لحومهم، بل وتصوير قبيلة كاملة يعيش أفرادها على أكل لحوم البشر؟

يقول عبد الحميد بوشناق المخرج الجديد الواعد والموهوب الذي صنع هذه ”التركيبة“ المثيرة في فيلمه الأول إنه استمد ما يرويه في فيلمه، أو بالأحرى تخيله، من بعض الحوادث المرعبة التي وقعت في تونس، يذكر منها ما وقع عام ٢٠١٢ (أي بعد الثورة)، عندما قام رجل بقتل طفل في الرابعة من عمره وتصفية دمه في قارورة، وقد عاونته في ارتكاب جريمته هذه خالة الطفل، وكان الغرض تقديم قارورة الدم قربانا للجنّي الذي أخبر ساحر القرية بأنه يحرس كنزا وعدهم به شريطة تقديم قربان يتمثل في دم طفل بريء نقي من فصيلة الأطفال الذين يُطلق عليهم حسب المعتقدات الشعبية السائدة هناك، ”الزهري“ (أو أصحاب ”الزهر“ أي الحظ)، ويعتقد أنهم

يتميزون عن غيرهم بوجود علامة سوداء في عيونهم، وبأكف يظهر فيها خط العمر عرضيا مستقيما.

وقد استخدم عبد الحميد هذه التفاصيل في فيلمه، بل وصوّر أيضا "الشیطان" أو «الجنی» على هيئة رجل أشعث الشعر، جاحظ العينين، مخيف السحنة، شره لالتهام الدم من جثة طفل يقتله السحرة في طقوس ليلية غريبة.

يبدأ الفيلم بمشهد داخل معهد لتدريب الصحافيين الشباب. المحاضر يطلب من طلابه البحث عن قصة تتميز بالجدة والخلق والإبداع، مؤكدا على ضرورة الابتعاد عن القصص التي تدور حول الثورة التونسية، مشيرا إلى أنه في العام السابق تلقى من طلابه أكثر من عشرين موضوعا عن "الثورة".

هذا التأكيد الأولي يعبر عن فكر المخرج بوشناق نفسه الذي أراد الابتعاد عن المسار الذي ساد الأفلام التونسية خلال السنوات السبع الأخيرة، ويركز الفيلم بعد ذلك على مجموعة من ثلاثة طلاب شباب هم أولا الصحافية ياسمين وزميلها المصور بلال، ومسجل الصوت وليد.

يتكون الفيلم من ثلاثة أقسام: القسم الأول يدور حول قصة امرأة اسمها منجية قيل إنه عثر عليها قبل ٢٠ عاما مقطعة الأيدي والأرجل، مذبوحة الرقبة، قام الأطباء بتوصيل أجزاء جسمها ثم أودعوها مصحة للمرضى العقلين ولم تبدُ عليها قط خلال تلك السنين معالم التقدم في العمر، وقد اعتبرها الناس ساحرة، وظلت قصتها تنتشر، كما أضيف إليها الكثير

من التفاصيل الخرافية.

هذه القصة تشد ياسمين كثيرا، خاصة ونحن نراها منذ البداية ترى الكثير من الأشباح والرؤى الخيالية في منامها، وتتخيل أشياء لا وجود لها في الواقع، فهي تقيم مع جدها العجوز بشير الذي تولى رعايتها بعد وفاة والديها، والجد رجل متدين، يعمل في تغسيل ودفن الموتى، لكننا نعرف أيضا أنه يخفي عنها سرا يتعلق تحديدا بأمها.



لقطة من فيلم «دشرة»

أما القسم الثاني من الفيلم فيدور في الغابة، بينما يدور القسم الثالث في "القرية" النائية «الدشرة» وسط «القبيلة»، أي أننا ننتقل من المدينة في الزمن المعاصر، إلى المنطقة الوسيطة بين عالمين (الغابة الغامضة التي تخفي أسرارها بين الأشجار)، لنتنقل في القسم الثالث إلى ما يشبه عصور الظلام، داخل أجواء السحر والشعوذة والخرافة، لكن مع وجود الكاميرا الرقمية والهاتف المحمول والسيارة، أي لا يغيب عنا قط أننا ما زلنا في قلب العصر الحالي.

في الفيلم أجواء دينية تضيء خصوصية على الصورة، منها آيات القرآن التي تتردد كثيرا سواء في الخلفية على شريط الصوت أو من خلال شخصية الجد الذي يستعين بالقرآن دائما وهو يعمل لطرد الشيطان، ونرى مشهدا لتغسيل جثة شاب ميت ولفها في الكفن حسب التقاليد الإسلامية ثم دفنها في القبر، كما لو كان المقصود التوقف أمام الموت الذي ينتهي في قبر مظلم يحوي أيضا أسرارته التي لا نعرفها.

ورغم مساره القصصي الواضح يمتلئ الفيلم بالكثير من التدايعات البصرية، التي تقطع السرد بين المشاهد المختلفة دون أن تعيق تدفقه، وتحيل إلى الماضي أو إلى الرؤى الغريبة التي تشاهدها ياسمين، ومنها ما لا يمكننا أن نعرف عنه ما إذا كان يدور في الحقيقة أم في الخيال، مثل المشهد الذي يقوم فيه الجد بتنظيف طاولة غسل الجثث بالماء، وكلما يفرغ من تنظيفها تماما سرعان ما يغمرها الدم الذي يسيل من فوق سطحها ليغرق الأرض.

تتوجه ياسمين بصحبة وليد وبلال إلى المستشفى لتصوير منجية، ولكن مدير المستشفى ينكر تماما وجودها، ولكن بعد رشوة الحراس والممرضين يتمكن الثلاثة من الوصول إلى ما يشبه زنزانة يخفون فيها تلك المرأة التي لا تتكلم وتجلس منكمشة على نفسها، لكن الأمور لا تسير كما كان مخططا لها، بل تتعرض ياسمين لاعتداء من منجية التي تعض يدها فلا بد أن تكون قد فقدت عقلها بفعل ما تعرضت له عبر السنين.

في الجزء الثاني يذهب الثلاثة للبحث عن المكان الذي كان قد

عثر فيه في الماضي على منجية بناء على اقتراح من وليد، الذي سنعرف قرب النهاية أنه يخفي أيضا سرا كبيرا ومفاجأة.

وفي الطريق تتعطل سيارتهم، وتتوقف سيارة بالقرب منهم يهبط منها رجل غريب السحنة، دائم الابتسامة، هو صابر الذي يعرض مساعدته عليهم، هذا الشخص نفسه سيرونه بعد قليل داخل الغابة، يستلم جثة رجل من شخص يدفع له مبلغا من المال، ثم يحمل الجثة ويضعها في سيارته، وسيوضح أيضا أنه زعيم القبيلة من آكلي لحوم البشر التي سيصلون إليها في القسم الثالث من الفيلم، لكنهم سيدخلون أولا إلى الغابة، حيث يشاهدون طفلة غريبة الأطوار في نحو السابعة من عمرها، تلتهم حمامة حية ويسيل الدم من فمها، تحاول ياسمين التحدث إليها لكنها تهرب.

في القسم الثالث يجدون أنفسهم أمام مجموعة من النساء، لا يتكلمن أبدا، بل يتحركن في صمت ويتطلعن إلى القادمين الغرباء في توجس، ويظهر رجلان يحملان بعض الأجولة، وتنتشر مجموعة كبيرة من الأحشاء واللحوم والأطراف المقطعة التي نثرها فوق الحبال أو وضعت في القدور التي تغلي بالماء.

هنا سيظهر الرجل الغريب (صابر) يعرض استضافتهم ثم يصر على أن يتناول الجميع الغداء (المكون من اللحم) مع أفراد القبيلة، ثم قضاء الليلة إلى حين إصلاح سيارتهم.

لا يتناول أحد منهم باستثناء وليد، الطعام، يرغب بلال في العودة، لكن بلال يقاوم هذه الرغبة ويسخر منه، وتشعر

ياسمين بالرعب والتوجس، لكن السيارة لا يتم إصلاحها، بل يدعي صابر أن الأولاد سرقوا إطاراتها وبالتالي يصبح أفراد المجموعة سجناء لدى القبيلة.

هناك مشاهد كثيرة لإعداد الطعام من جثث الموتى والحيوانات، ودماء تتناثر على الأرض، ورجال يحملون أجولة، واضح أن في داخلها جثثا، وصابر يروح ويجيء بسيارته يحمل أشياء غامضة، والطفلة الشريرة آكلة الطيور الحية تظهر فجأة وتختفي فجأة، وفتاة شابة حامل تهمس في أذن ياسمين عندما تقترب منها وتحاول إدارة حوار معها، تطلب منها مغادرة هذا المكان على الفور. لكن وليد يقلل دائما من خطورة الموقف ويصر على المبيت، وفي هذه الليلة تقع الكثير من الأحداث، وتنبث الرؤية المخيفة في ذهن ياسمين، ويدخر لنا الفيلم أكثر من مفاجأة، ويبتكر المخرج بعض مشاهد الرعب.

لا شك أن هناك تأثرا واضحا لدى المخرج بأفلام أمريكية شهيرة من نفس النوع، أشهرها وأقربها إلى سياق فيلمه «ساحرة بلير» و«مذبحة منشار تكساس»، لكن ميزة «دشرة» أن مخرجه الذي درس الإخراج في تونس وكندا، يمتلك القدرة على صنع عمل يستلهم فيه أيضا الكثير من الملامح الكامنة في البيئة التونسية، ويصبغه بصبغة خاصة أسلوبية سواء من حيث البراعة في تصوير أجواء العيش في الغابات والجبال في القرى النائية، أو الملامح الخاصة للنسوة والأطفال بل والرجال أيضا، والمزج بين العنصرين: الديني والوثني، في مزيج مخيف من قصص الأشباح والأرواح الشريرة والساحرات وقبائل آكلي لحوم

البشر وعبد الشيطان.

وعبد الحميد بوشناق مهموم بفكرة البحث عن الجوانب الغامضة الشريرة داخل النفس البشرية، وعن العلاقة بين الأحياء والأموات، والخوف التقليدي لدى الإنسان من الموت ومما يوجد داخل الأرض (القبور القديمة)، ولكن من المثير للانتباه أنه يجعل البعد الديني هنا يعجز عن إنقاذ الإنسان من مأزق المواجهة مع الشيطان.

إنه يبحث في هشاشة الصورة السطحية للواقع التي تخفي تحت قشرتها الكثير من الجوانب الخافية، مع مناقضة الصورة التقليدية للطفولة وتصوير ما يمكن أن تخفيه البراءة الظاهرية عند الأطفال من خلال نموذج الطفلة الشريرة ذات العينين الواسعتين اللتين تجعلانها تبدو نموذجاً ملائكياً في حين أنها هي التي تحمل الطفل الذي وضعته المرأة الشابة في طقوس ليلية غامضة مثيرة، وتهرع لكي تقدمه قرباناً إلى الشيطان أو الجنى، الذي يمتص دمه ثم يلتهم لحمه في مشهد من أكثر المشاهد الصادمة في الفيلم.

يعاني القسم الأول من الفيلم من بعض الاستطرادات والإطالة وتكرار المشاهدات والمشاكسات بين وليد وبلال، وتبادل ألفاظ السباب وكثرة الصياح من جانب ياسمين، لكنه يعتدل في القسم الثاني منه، ثم يصل إلى ذروة النضج والاستخدام التعبيري للصورة في القسم الثالث خاصة في المشاهد الليلية.

ويميل المخرج ومصوره إلى استخدام اللقطات القريبة للوجوه

بحيث يقدم الكثير من "البورتريهات" المثيرة لوجوه نساء القبيلة ورؤوس الماعز التي تتطلع في صمت كما لو كانت شاهدة على ما يجري، مع استخدام الزوايا الغريبة واللقطات المنقوصة من أحد جوانب الصورة، مع تكرار الانتقال بين الألوان والأبيض والأسود، لكي يجسد الأجواء الغريبة التي تدور فيها الأحداث.

ولا بد من القول أنه كلما بدا أن الفيلم قد توقف أو عجز عن تطوير الفكرة مع هبوط الإيقاع، سرعان ما يقبض بوشناق على مسار فيلمه مجدداً، ويستعيد حيوية التدفق ليجعل المشاهد يعود إلى متابعة ما يحدث على الشاشة، خاصة مع توالي المفاجآت في القسم الأخير من الفيلم.

قام عبد الحميد بوشناق وهو نجل المطرب المشهور لطفي بوشناق، بكتابة السيناريو والإخراج والمونتاج كما أنتج الفيلم بنفسه، وهو ما يعكس حجم المهام الثقيلة التي حملها على عاتقه، وقد يبدو فيلم «دشرة» في بعض أجزائه، تجميعاً لما علق في ذاكرته من حكايات عن الجن والشياطين والخرافات وكذلك تأثره بالمشاهد الخيالية التي تمتلئ بها أفلام شهيرة ظلت في ذاكرة عشاق سينما الرعب، ورغم ذلك يمكن القول إن التجربة أظهرت موهبته كمخرج ومتمعه بالقدرة على استدعاء ما هو عالق في ذهنه من حكايات تونسية شعبية سمعها في طفولته، هذه التجربة وضعت قدمي صاحبها على الطريق، وجعلتنا ننتظر منه الكثير في أفلامه القادمة.

«تلامس» التجريد والغموض وعالم لا يبدو كالعالم

الفيلم التونسي «تلامس» هو ثاني أفلام المخرج التونسي علاء الدين سليم بعد فيلمه الأول «آخر واحد فينا» (٢٠١٧) الذي حقق أصداء إيجابية عند عرضه في عدد من المهرجانات السينمائية. و«تلامس» هي الكلمة الدارجة المستخدمة في تونس المرادفة لـ «تلاسم» (جمع طلسم).

لم يكن «آخر واحد فينا»- كما روجت له الدعاية، فيلماً «عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية إلى أوروبا»، بل كان موضوع الهجرة فقط مدخلاً إلى الفيلم الذي سرعان ما يعرج على طريق آخر مختلف تماماً. وكان واضحاً من البداية أن علاء الدين سليم مشغول بالبحث في العلاقة بين الإنسان والطبيعة، فبعد أن يحاول شاب أفريقي العبور إلى أوروبا عبر تونس، يفشل ويضل طريقه ويجد نفسه داخل غابة، يكتشف أماكن مهجورة في داخلها ربما لم يكتشفها أحد من قبله، يتردد للعيش كأحد الكائنات البدائية، يتماهى مع الطبيعة ومع الحيوانات، يعيش على ثمار الأشجار والفرائس التي يصطادها، لكن دون أن يتطور الموضوع إلى دراما، ودون أن تكون هناك رؤية سينمائية تتجاوز الوصف الخارجي رغم أنه قد يكون مبهرًا في استخدام الكاميرا والتكوينات البصرية واللونية، والتعامل مع الصمت ولغة الطبيعة.. وغير ذلك.

هذا النزوع نحو «التجريد» هو نفس سمة الفيلم الثاني لعلاء الدين سليم. والفيلم يبدو ملتبسا بدايةً من فكرة «الطلاسّم»، وكأن المخرج يحذرنا من البداية، أننا سنشاهد مجموعة من «الطلاسّم» الغامضة التي لن نفهمها، فهو مولع بلعبة الغموض والتعمية، يستدرج إليها المشاهدين ليداعبهم بخياله، ويتركهم وهم يتساءلون عما يقصده. وهذا منهج خاص به وهو جيد التعامل مع هذا النوع السينمائي الذي يحفر لنفسه طريقاً مستقلاً متميزاً دون شك في السينما العربية بل والتونسية.

أفضل ما في الفيلم ما يتمتع به من خيال ومن لغة في التعامل مع الصورة، ومحاولة تصوير فكرة توحد الانسان مع الطبيعة، وارتداده إليها ثم فكرة الاستمرارية عبر الانجاب. ولكن هذه الأفكار تظل مجرد استنتاجات منتزعة من داخل سياق شديد الغموض لا يصل في نهايته الى فكرة واضحة وينتهي برسالة سلبية عن دور المرأة في العالم ينحصر في كونها «أداة للإنجاب» والمحافظة على «النوع». وعندما تحاول المرأة في الفيلم ارضاع الطفل الذي تنجبه، لا تجد حليفاً في ثديها الذي يجف، ويكون «الرجل» جاهزاً على المستوى الجسدي لكي يصبح هو البديل فيقوم بإرضاع الطفل!

البداية جيدة توحى بأننا سنشاهد عملاً ذا صلة بالواقع التونسي الذي لم يتغير كثيراً من زاوية علاقة السلطة بالبشر بعد الثورة، أو بالأحرى علاقة الجيش بالمجندين الشباب. يبدأ الفيلم بشاب لا نعرف من اسمه هو حرف «س» مجند في الجيش ضمن مجموعة من الجنود يقومون بتدريبات في الصحراء بينما بطلنا

ييدي تدمره من الحياة الشاقة في الجيش ويسخر من فكرة مكافحة الإرهاب التي يتسترون بها حسب قوله للإبقاء على الشباب في الخدمة العسكرية. وبعد وفاة والدته تتاح للشاب فرصة النزول في اجازة لكنه يتقاعس عن العودة الى الجيش فتطارده الشرطة العسكرية ولكنه يهرب داخل غابة يضل فيها لا يمكنه الخروج منها فيبقى ويخلق عالمه الخاص.

في الوقت نفسه هناك امرأة يختصر اسمها أيضا في حرف «ف» هي زوجة أحد رجال الأعمال الأثرياء، وهي حامل منه في الفترة المتأخرة، لكنه يتركها في المنزل الفسيح ويسافر. العلاقة بينهما لا تبدو على ما يرام. بتأثير شعورها بالوحدة تغادر «ف» المنزل، وتتجول في الغابة القريبة لتلتقي بهذا الشاب الذي يحتجزها ثم يقيم معها علاقة غريبة، فمرور الوقت ترضخ راضية للبقاء معه. الصورة توضح مرور الزمن فقد استطالت لحية «س» في الغابة وتغيرت كثيرا ملامحه. لكنه لا يتكلم ولا يفصح عما يريده. هنا سيدخلنا الفيلم في اللعبة الذهنية والبصرية التي يفضلها علاء الدين سليم.



طابع الأسطورة يغلب على فيلم «تلامس»

تتمثل هذه اللعبة في طريقة التخاطب التي يبتكرها «س» ويتعامل بها مع «ف» باستخدام لغة العيون.. مجرد النظرات.. مع ظهور ترجمة بالكلمات لما يقولانه لبعضهما البعض على الشاشة. لعبة جديدة تذكرنا بما شاهدناه في فيلم آخر من أفلام مسابقة مهرجان كان هو الفيلم الروماني «الصابرون» The Whistlers الذين ابتكروا طريقة للتخاطب عن طريق الصفير!

الفيلم يستمر أكثر من ساعتين، لكنه لا يتجاوز البعد الخارجي السطحي للموقف الغريب الذي يضع فيه الرجل مع المرأة. ربما يريد أن يردنا الى بداية الخليقة، وكيف أن الانسان سيتمكن دائما من البقاء والانجاب لتعمير الأرض، ولكن أي أرض وبأي قوانين وهل تتحقق الحرية بالهرب من الواقع، وما هو مصير المرأة بعد أن تنجب الطفل ويأخذها الرجل ويختفي به؟ هل ستعود الى زوجها بعد أن تنجب طفلها ويحمله الرجل ويذهب به الى حيث يخلق معه عالما أفضل؟ هل سيعثّر أتباع زوجها

على «س» ويعتقلونه وينتشلون الطفل الرضيع منه؟ هل يمكن اعتبار الغابة معادلا للمجهول عموما أي الجانب الآخر من عالمنا الذي لا نعرف عنه سوى القليل؟

أسئلة كثيرة تظل معلقة، لكن هذا الغموض تحديدا هو هدف «طلامس» أي أنه غموض مقصود دون أن يحمل فلسفة ما من ورائه، أو على الأقل هذا ما عجزنا عن العثور عليه بين طيات الصور واللقطات والمشاهد الكثيرة المصطنعة. إنه أكثر ترهلا في السرد من الفيلم السابق، بسبب التكرار والاستطرادات والتوقف طويلا أمام التكوينات البصرية للقطات الطبيعة التي تنقلنا من الواقع إلى عالم آخر غامض. لكن «طلامس» يعد أيضا امتدادا للفيلم السابق لمخرجه بميله الواضح إلى التجريد والرمز وطرح الألغاز. وفي جميع الأحوال يبقى تجربة شديدة الخصوصية ربما يتمكن من تطويرها ومنحها معانٍ أكثر عمقا في أفلامه القادمة.

”سيدي المجهول“ الرمز والأسطورة الدينية

”سيدي المجهول“ هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرج المغربي علاء الدين الجم الذي يبدو من أول وهلة أنه يمتلك الكثير من الطموح، مع لمسات فنية عالية في الصورة توفرت بفضل الإنتاج المشترك والتمويل المتعدد الجهات، ومع ذلك يعاني ”سيدي المجهول“ من بعض الهنات التي كان يمكن التغلب عليها، ومعظمها تتركز أساساً في السيناريو والمونتاج، والكثير منها يمكن اعتباره من أخطاء البدايات.

الموضوع سبق تناوله في أفلام أخرى مغربية وغير مغربية، وهو علاقة الناس في مجتمع متخلف معزول عن الحضارة الحديثة بشكل ما، بالتراث وبالأسطورة الدينية التي يخلقها الناس والتي تغطي على الواقع وتطمسه لحساب تمجيد الخرافة.

يعلب الطابع الكوميدي الساخر على هذا الفيلم، ويميل مخرجه إلى تصوير الكثير من المفارقات العبثية التي تحيط بحياة مجموعة بشرية تعيش على الأسطورة التي خلقتها، ولكن من دون أن تتعيش عليها. وبينما هجر سكان القرية الأرض وأهملوا زراعتها من أجل التفرغ للدوران في محيط ضريح الشيخ أو الولي المجهول، وفي حين لا نرى الكثير من الغرباء يترددون على المكان أو يتبرعون بالمال الوفير من أجل نيل البركات مثلاً، لا نعرف بالضبط كيف يعيش أهل القرية

المعزولة التي تقع في بقعة نائية جدياء في الصحراء المغربية.

يبدأ الفيلم بشاب ملتج هو "اللس"، والمفارقة أن الغالبية العظمى من الرجال في هذا الفيلم يطلقون لحاهم ويطلقون شعورهم مثله تماما، لكن مع التباين في السحن والأشكال التي تبدو في معظمها كاريكاتيرية تشعر بأنها ربما تكون قد خرجت لتوها من أحد أفلام الكارتون.

اللس يتجه إلى تلك البقعة الصحراوية التي ستصبح مسرحا لأحداث الفيلم، يصعد إلى ربوة جبلية مرتفعة حيث يدفن حقيبة كان يحملها معه من الواضح أنها مملوءة بالمال الذي سرقه، وهو يحفر في التربة ويدفنها حيث الموقع كما لو كان مدفنا لشخص ما. وفي نفس اللحظة وقبل أن يبتعد اللص سرعان ما تعلو أصوات آلات التنبيه في عدد من سيارات الشرطة التي تحيط به ويتم اعتقاله، دون أن نعرف كيف ظهرت هذه السيارات بهذه السرعة ولا كيف عرفت بمكانه ولا كيف تجاهل رجال الشرطة استعادة الغنيمة المنهوبة؟ فكل هذه التفاصيل لا أهمية لها في سيناريو الفيلم الذي كتبه المخرج الشاب نفسه والذي يقوم على قدر لا بأس به من التجريد والقفز فوق الواقعية.



وفي المشهد التالي نفهم أن اللص قد خرج من السجن وذهب إلى المكان الذي دفن فيه غنيمة لكي يكتشف أن الموقع تحوّل إلى ضريح بنائه الناس فوق المدفن، وأطلقوا عليه "ضريح سيدي المجهول" (هناك مشكلة في كتابة اللغة العربية في هذا الفيلم كما في الكثير من الأفلام المغاربية عموماً، فقد كُتب اسم الفيلم بالعربية على الشريط "سيد لمجهول" - مع غياب الألف واستخدام كلمة سيد كما لو كانت اسم شخص ما بينما المقصود هو "سيدي" والعبارة كلها لا معنى لها لمن يعرف اللغة العربية السليمة، والمشكلة أن صناع الأفلام لا يسألون من يعرفون وهم كثر في بلادهم، في حين بدا العنوان الفرنسي للفيلم أكثر دقة واتساقاً مع الثقافة الغربية وهو "معجزة القديس المجهول".

يستعين اللص بزميل له يقول له ويكرر كثيراً إنه هو الجسد، أي "العضلات"، بينما هو، أي اللص "المخ"، أي العقل الذي يخطط وأن عليه بالتالي أن يستجيب لتعليماته من دون تردد

أو اجتهدات من جانبه. ويتشاور الاثنان في كيفية استعادة الكنز المدفون، ويرى اللص أنه لا مناص من حفر القبر الكائن داخل الضريح لاستخراج الحقيبة، ولكن ليلة بعد أخرى يتم تأجيل العملية لسبب أو لآخر. ويتفرع الفيلم إلى شخصيات أخرى كثيرة منها شخصية حارس الضريح المتطوع الذي يعتبر الكلب الذي يستعين به لمقاومة لصوص الضريح (لا نعرف ماذا سيسرقون بالضبط باستثناء حفنة من العملات الصغيرة التي يلقيها الزوار في وعاء كبير مليء بالماء يتبرك به المرضى!)، لكن الحارس الذي يبدو شديد الإخلاص في ممارسة عمله، يبدو كما لو كان يقوم بمهمة مقدسة.

وعندما يدهس مساعد اللص بسيارته الكلب بغرض التخلص منه لكي لا يعيق العملية التي يعتزم الاثنان القيام بها لاستخلاص المال المسروق، لا يموت الكلب بل يفقد معظم أسنانه، ويكاد الحارس يفقد عقله حزنا على الكلب، لكنه يحمله ويذهب به إلى حلاق القرية التي من الواضح أنها أقيمت على مقربة من الضريح، لكي يصنع الحلاق للكلب أسنانا بديلة، لكن الحلاق الذي يعمل في علاج وتركيب الأسنان يقول إنه لا يتعامل سوى بالأسنان الذهبية فقط، وهو ما يتفقان عليه.

موفدا من وزارة الصحة يصل طبيب شاب إلى العمل في الوحدة الصغيرة في القرية، حيث يجد ممرضا عجوزا منحنى الظهر، يخفي أنه هو الذي كان وراء إشاعة أسطورة الولي الذي يتبرك به أهل القرية بغرض التغلب على الملل جراء الحياة الساكنة الجافة في تلك المنطقة.



ويتردد على عيادة الطبيب نساء عجائز لا لسبب سوى للتسرية عن أنفسهنّ، ويقول الممرض للطبيب إنهنّ يحضرن للتسرية عن أنفسهنّ فقط، وإن الوحدة الصحية والحمام الشعبي، هما وسيلتا التسلية المتاحة في القرية، أما عندما يمرضن فعلا فيذهبن إلى الضريح للتبرك بمائه ”المقدس“.

هناك أيضا المزارع إبراهيم الذي ينتظر المطر الذي لا يأتي أبدا، منذ سنوات يترقب أي بادرة تنم عن تغير في الطقس تنذر بهطول المطر، يريد أن يروي أرضه الجافة، يتهم الضريح بأنه السبب في هجر الفلاحين الزراعة، ويريد تحطيم الضريح، وعندما يفشل يصاب بالمرض ويجن ثم يموت كمدا، وتحقق معجزة هطول المطر بعد موته، فيطلقوا الأهالي على الضريح ضريح ”سيدي إبراهيم“. أما اللص فعندما يحزم أمره أخيرا ويهم باقتحام الضريح لاستخراج المال، يقوم شقيق إبراهيم بتفجير الضريح للقضاء على الأسطورة.. لكن المفاجأة تكون في انتظاره.

هذا البناء المتشعب الخيوط يمنح الفيلم الكثير من التعرجات

التي تبتعد عن حبكة يمكن أن تتصاعد، كما يسهب السيناريو في السرد بحيث يهبط الإيقاع كثيرا وتكثر التفاصيل التي لا تفيد الفيلم كثيرا وتكرر مشاهد زائدة في دكان الحلاق مثلا مع الكثير من الثثرة، ولا ينقذ الفيلم سوى طرافة الحوار في بعض المقاطع، وغرابة تصرفات الشخصيات إلى جانب غرابة المكان، وجمال الصورة مع اهتمام واضح بالتكوين، خاصة في استخدام اللقطات البعيدة العامة التي تمنح شعورا بالفضاء والصمت والعزلة، مع براعة اختيار مواقع التصوير الخارجي.

ورغم ذلك يعاني الفيلم من عيوب واضحة في تنفيذ بعض المشاهد مثل مشهد تفجير الضريح، فبينما يوحي الحفر واستخراج الحقيبة المدفونة في النهاية بأن مبنى الضريح الصغير الذي يفترض أن الدفينة موجودة في داخله (وكان اللص يحاول دائما اقتحامه عن طريق تحطيم بابه) قد أزيل بالكامل بفعل الانفجار، إلا أننا نرى في لقطات تالية بقايا المبنى قائمة والنيران ما زالت تشتعل فيها، وهي لقطة تتكرر مرات عدة فتربك المشاهد بسبب مخالفتها للتتابع المنطقي المفترض.

وهناك أيضا ارتباك بصري في تصوير موقع الضريح، فبينما نراه في البداية وعلى مدار الفيلم يقع في أعلى الربوة الجبلية التي يصعدون إليها بواسطة سلم صخري، نرى الضريح في النهاية على أرض مسطحة تسير إليها السيارة بكل بساطة. الفيلم هجاء ساخر لإهمال الدولة لتلك المناطق النائية، وترك سكانها واقعين في أسر الخرافة، مع تصوير مقصود لتقاليد الدفن وصلاة الاستسقاء في الصحراء وأصوات الآذان.. وحتى مساعد

اللص يعتنق الخرافة ويخشى مغبة نبش الضريح، ورغم أنه لا يمانع في قتل الحارس إلا أنه يعتبر قتل الكلب يجلب اللعنة، أما اللص فهو أيضا يمسك بسجادة صغيرة ويتأهب للصلاة، في إحياء بانفصال الأخلاق عن الدين، وبأن العلاقة بين الإنسان والغيبيات علاقة سطحية، ولكن هذه المعتقدات -رغم ذلك- مستمرة، بدليل إعادة بناء الضريح وشق الدولة طريقا يوصل إليه أصبح السياح يقطعونه بسياراتهم كما نرى في النهاية بغرض التقاط الصور التذكارية أمام الضريح!

”بيك نعيش“ ميلودراما العنف والجمود الاجتماعي

يروى فيلم «نعيش بيك» قصة درامية مأساوية معاصرة ذات علاقة بالأحداث والتفاعلات السياسية الجارية في تونس والمنطقة عموماً، فأحداث الفيلم تقع بعد نحو ستة أشهر من نجاح الثورة التونسية في يناير ٢٠١١ في الإطاحة بنظام الرئيس زين العابدين بن علي. ومن البداية نعرف أن الاحتجاجات المدنية للعاملين في عدد من المؤسسات العامة والخاصة، مازالت مستمرة، كما نعرف أن الليبيين بدورهم بدأوا ثورتهم ضد نظام العقيد معمر القذافي لكن لم تتم الإطاحة به بعد.

والحقيقة أن الفيلم يقول على نحو ما أو على الأقل، يوحى بأن الثورة التونسية لم تغير الكثير من الأشياء القائمة المستقرة في البنية التونسية، فأحداث العنف والاشتباكات المتمرة في ليبيا أدت إلى تسلل عناصر متطرفة إرهابية، كما أن إجراءات الأمن على الحدود التونسية الليبية قد أصبحت مشددة، لكن الفيلم يصور أن من الممكن - عملياً - أن يخترقها «أصحاب» النفوذ لحساب «أصحاب المصلحة» فداخل جهاز الأمن الوطني، أي عن طريق الرشوة. كما يشكو بطل الفيلم أو الشخصية الرئيسية فيه وهو رجل الأعمال «فارس» الذي يملك شركة للتصدير والاستيراد أسسها بعد عودته من فرنسا، يشكو من اضطراب عمال شركته ويحذر من أن البلاد ستغرق في الفوضى الاقتصادية إن استمرت مثل هذه الاحتجاجات.

إلا أن «فارس» (سامي بوجيلا) وزوجته الجميلة الشابة «مريم» (نجلاء بن عبد الله) من الطبقة الميسورة المفتحة التي لا تهتم كثيرا بمراعاة القيم السائدة في المجتمع، فهما يحتفلان كما نرى في بداية الفيلم في منطقة تطاوين في شمال البلاد حيث يقضيان عطلة مع عدد من أصدقائهما حيث يتناول الجميع المشروبات الكحولية ويضحكان ويسخران من تيار الإسلام السياسي أي حزب النهضة بزعامة الغنوشي بما يعني بأن تأثير هذه الجماعة السياسية قد وجد له أخيرا متنفسا علنيا للعمل في التربة التونسية، ويتبادلون النكات الجنسية المكشوفة. وسبب الاحتفال حصول «مريم» على وظيفة رفيعة كمديرة تنفيذية لإحدى الشركات في منطقة الخليج. أما الموضوع فيتخذ سريعا وجهة أخرى كانت تصلح مدخلا لدراما سياسية ممتازة لو أجيد نسج خيوطها.

خلال عودة الأسرة من الرحلة في طريق صحراوي بسيارة الدفع الرباعي التي تملكها الأسرة، يتعرض مريم وفارس وابنهما عزيز (يوسف خميري) ذو الأحد عشر عاما لكمين نصبه مسلحون إسلاميون على طريق صحراوي، ويبدأ إطلاق الرصاص على السيارة لكن فارس يتمكن من الالتفاف والودة بها بسرعة، وينجو هو ومريم من الإصابة لكن عزيز يتلقى رصاصة تخترق الكبد وتمزقه.

منذ تلك الحادثة التي نشاهد تأثيرها الكبير على كل من فارس وعزيز يظل الفيلم يدور حول نفسه، بعد أن يتم ادخال الطفل المستشفى المحلي القريب حيث يجد الطبيب

أنه يتعين إجراء عملية نقل كبد أو جزء من كبد، لإنقاذ الطفل من الموت. ويتطوع فارس بالطبع كونه يريد بأي شكل إنقاذ ابنه من موت وشيك ما لم تتم عملية زرع الكبد، إلا أن المفاجأة تأتي عندما تثبت التحاليل المعملية للحامض النووي أن «فارس» ليس هو الأب البيولوجي لعزيز أي أن عزيز جاء نتيجة علاقة جنسية بين مريم ورجل آخر. كيف حدث هذا ومتى وهل كانت مريم على علاقة بهذا الرجل الآخر قبل زواجها من فارس، أم أنها خانتته معه أثناء غيابه في باريس، ولماذا أخفت الأمر عنه، وهل هي مخطئة أم ضحية؟

لا يصور الفيلم من خلال التداخيات أي شيء يتعلق بعلاقة مريم الماضية بل يبقئها قصدا في الظل، فكلما أرادت أن «تشرح» لفارس حقيقة الأمر يرفض هو رفضا باتا قاطعا.. نحن نرى فقط تأثير هذه الصدمة على فارس وعلاقته بمريم ولومه العنيف لها مع شعورها بالذنب في البداية قبل أن ترتد في هجوم مضاد عليه في الثلث الأخير من الفيلم ولكن من دون أن تحاول تبرير الأمر.



من فيلم «بيك نعيش»

الواضح أن سيناريو الفيلم يهتم في شكل أقرب إلى المباشرة والتقريرية الجافة، باستخدام ذلك المدخل الدرامي القوي للانتقال إلى لفت الأنظار إلى مشاكل عديدة أخرى تتعلق تارة بنقل الأعضاء والقيود القانونية الصارمة التي تفرضها السلطات في تونس حيث تحظر نقل أعضاء من خارج الأقارب (طبقاً للفتوى الإسلامية) وضرورة الحصول على تصريح بذلك عن طريق القضاء، وتارة أخرى يوجه الفيلم اهتمامه إلى موضوع سرقة الأعضاء والمتاجرة فيها، خاصة أنه يصور كيف يتم الحصول عليها من الأطفال الذين يسقطون في خضم الصراع المسلح القائم في ليبيا، وتارة ثالثة يشير إلى جريمة الزنا وعقوبتها القانونية القاسية إن ثبت أن المرأة حملت في طفل من رجل آخر غير زوجها بعد تحليل الحامض النووي!

المشكلة تصبح الآن متركزة في أنه ليس من الممكن أن يصبح فارس هو مصدر الكبد البديل بل لابد أن يتم احضار الأب الحقيقي. وبينما تنشغل مريم بمحاولة البحث عن ذلك «الأب الغائب» الذي لا تعرف مكانه بعد أن انتهت علاقتها به منذ عشر سنوات، يجلس فارس مهموما يفكر في تدبر الأمر بعد أن فشل في عرض رشوة كبيرة على الطبيب.

يبتعد الفيلم عن مأزق مريم وفارس وبينهما عزيز، ليتجه إلى الاهتمام بموضوع عصابات استغلال المرضى وأقاربهم بغرض ابتزازهم وسرقتهم. فعزيز الذي يبدو قديسا، يرفض التخلي عن عزيز رغم علمه يقينا بأنه ليس ابنه، ويبدل كل ما يملك من أجل إنقاذه يقع في حائل رجل يأتي إلى المستشفى ويبدو أنه

تمكن من الاطلاع على تفاصيل مأزق فارس ومريم وعرف بما بينهما من ممرض يعمل بالمستشفى يدعى «منير»، وهو يعرض على عزيز توفيراً للوقت والجهد والابتعاد عن المستشفى وعن الدروب المعقدة والمشاكل القانونية والإدارية وقائمة الانتظار التي قد تطول أيضاً، ويتعهد له بتدبير بديل فوري أي الحصول على الكبد البديل المطلوب زرعه بل ويطلع بالفعول على المستشفى الخاص حيث ستجرى العملية ويقدمه إلى الطيبة التي ستجرى العملية، ويطلب منه دفع مبلغ مالي كبير على دفعتين.

خلال هذا يبقينا الفيلم في انتظار حل لا يأتي أبداً.. وموقف لا يتطور قط، ويبقى الممثل والممثلة اللذان قاما بدوري فارس ومريم، في حالة ساكنة وأداء متكرر لا بد من الاعتراف بقوته وبراعة التعبير عن المأزق كما تتبدى على وجهي فارس ومريم، ولكن حدود السيناريو حالت دون تطوير الموضوع وبالتالي نقل الأداء إلى مستوى أعمق، مع ترهل كبير وهبوط في الإيقاع العام للفيلم.

والواضح أن هذه القصة تُستخدم في سياق الفيلم كغطاء لتقرير اجتماعي احتجاجي يشبه مقالا صحفياً، مع قدر كبير من المبالغات والمفاجآت التي لا تثير المتفرج الذي سيظل يتساءل: كيف حدث هذا أو ذاك، من أول الرصاصة التي أصابت الطفل بينما كانت السيارة تتراجع بظهرها والطفل في القاع داخلها بينما جاءت الرصاصة من الأمام في البطن مباشرة أي في موضع الكبد، ثم لماذا يبدو هذا الطبيب مرتبكاً خائفاً مذعوراً،

يهمس متلعثما في أذن فارس، ثم ما الذي كانت تريد أن تشرحه مريم لزوجها بشأن علاقتها القديمة، ثم لماذا تستمر في محاولة الاتصال بذلك الحبيب القديم، الأصلي لتقنعه بالتبرع بجزء من كبده، رغم أن فارس أخبرها فعلا بأنه اتفق على اجراء العملية والحصول على الكبد البديل مقابل المال؟

سنترك فرس ومريم وعزيز والمستشفى، لنذهب في جولة سينمائية طويلة الى ليبيا والاشتباكات الجارية واعمال السلب والنهب وسرقة الأطفال، ومغامرة غير مفهومة في الصحراء يقوم بها ذلك الرجل المحتال تاجر الأعضاء، ثم كيف سيذهب فارس للبحث عنه في الصحراء أيضا دون أن يكون على معرفة بالمكان، ثم كيف سيأتي له من يختطف مه حقيية المال مقابل أن يترك له طفلا حيا وسكينا، ويتعين عليه هو أن يذبحه ويستخرج كبده إذا شاء، وكلها مبالغات واستطرادات متعمدة تخرد الفيلم ليس فقط عن موضوعه بل وعن طابعه العام أيضا وتجعله أقرب الى مسلسلات المطاردات ومشاهد التشويق التي تدور في الصحراء ولكن من دون توفر الصنعة المحكمة!

يطمح البرصاوي في أولى تجاربه السينمائية إلى رواية قصة مؤثرة تربط بين السياسي والاجتماعي، إلا أن الفيلم يمتلئ بكل أخطاء البدايات فهو يبدأ بداية قوية مثيرة ترتبط بعنف الجماعات الإسلامية والارهابية مما يؤدي الى وقوع مأساة عائلية، إلا أن السيناريو المتواضع، والبناء المرتبك، يفسلان في تطوير هذا الحدث نفسه والانتقال من خصوصيته لطرح تساؤلات أكبر عما يحدث في تونس بعيدا عن القضايا الفرعية التي تتعلق

بالفساد الاجتماعي التي كانت دائما قائمة هناك.

” بيك نعيش “ عمل مرتبك كثيرا، يقع في الكثير من التناقضات فلا نعرف مثلا لماذا يتعامل الفيلم مع مريم كمذنبه يدينها، بينما يجعل فارس قديسا على استعداد للتضحية بالمال من أجل انقاذ الابن الذي يعرف أنه ليس ابنه لكنه يتمسك به، ولماذا يحضر رجل العصابة طفلا يمنحه لفارس مقابل الحصول على المال بدلا من أن يأتي له بالكبد الموعود كما تفعل هذه العصابات أصلا.. وغير ذلك عشرات الأسئلة الأخرى التي تظل دون إجابة. والمشكلة أننا بعد أن ينقضي النصف الأول من الفيلم، يتضاءل الاهتمام بالموضوع كله بسبب تخبط السيناريو وهشاشة الشخصيات والفجوات الكثيرة الكامنة فيها، مع تواضع الإخراج وغياب الخيال والقدرة على تعميق القصة ومنحها طابعا إنسانيا أكثر شمولية مع الاستفادة من المناخ القائم في تونس. ولكن بطبيعة الحال، من الممكن أن يثير الفيلم عشاق أفلام الرسالة الاجتماعية التقريرية من هذا النوع الذي ينتمي لسينما الماضي العتيقة، سينما الرسالة المبسطة التي تجاوزتها تجارب السينما التونسية نفسها.

”الرجل الذي باع ظهره“ لكي يدخل أوروبا

لا شك أن فيلم ”الرجل الذي باع ظهره“ (٢٠٢٠) للمخرجة التونسية الموهوبة كوثر بن هنية، عمل شديد الطموح، يثبت أن بن هنية قد نضجت وأصبحت تتطلع الى عمل أفلام ”كبيرة“ متعددة المستويات، ففيلمها هذا ينطلق من القضية السورية، قضية غياب الحرية، الى قضايا وأفكار أخرى تتعلق بالوضع العالمي الآن، والاستغلال الرأسمالي، وحالة الضياع التي يعيشها اللاجئون الى الغرب، ومسألة الفن وكيف أصبح سلعة كما أصبح الفنان أقرب الى المقاول، يستعين في الإيقاع بضحاياه بامرأة جذابة تقوم بتسهيل الأمور له، يدعونها في الفيلم بشكل مباشر بـ ”القوادة“.

نحن أمام شاب سوري تعرض للاعتقال والتعذيب فأصبح يرغب في الفرار من سورية، وينجح أولاً في العبور الى بيروت، وهناك يلتفت أنظار رجل يقدم له نفسه باعتباره فناناً من بلجيكا، يعقد معه عقداً شبيهاً بالعقد الذي يتم توقيعه بالدم في مسرحية جوته الشهيرة، بين فاوست وميفيستو، بمقتضى العقد يبيع الأول للثاني (الشيطان) روحه مقابل الحياة الأبدية. أما هنا فالشاب السوري ”سام علي“ (يحيى محياني) يصبح مطلوباً منه أن يبيع ظهره أو جلد ظهره للفنان البلجيكي الشهير (جيفري)، مقابل أن يحصل له على تأشيرة شينغن. لكن

المفاجأة أن الفنان يصنع عن طريق الوشم لوحة على ظهر الشاب السوري هي في الحقيقة عبارة عن خاتم تأشيرة شينغن نفسها محلاة ببعض الرتوش!

حبيبة سام "عبير" تضطر للرضوخ لأهلها والزواج من رجل يعمل في السفارة السورية في بروكسل. لذلك فهو يحاول الوصول إليها واستعادتها من هذا الدبلوماسي الفظ الذي لا تحبه الفتاة. أما سام فهو يصبح مثل لوحة، يضعنه في متحف كبير في بروكسل، مطأطأ الرأس، يعرض ظهره للفرجة، يلتقطون الصور لظهره، ثم يباع أيضا مثل أي لوحة في المزاد العلني، وينتقل من ملكية عامة الى ملكية فردية ثم يباع مجددا.. وهكذا الى أن يجد وسيلة للإفلات من هذا الوضع المهيّن بعد أن يكون قد جمع ثروة كبيرة، فالاتفاق يقضي بحصوله على نسبة من كل أعمال الفنان.

مونيكا بيلوتشي هي وكيلة أعمال الفنان. يدعونها في الفيلم تارة «سوراية» Soraya وتارة أخرى «سورية» Soriya، رغم أنها ليست سورية بالطبع بل تتحدث الإنجليزية بلكنة إيطالية واضحة. والحقيقة أن أدائها بشكل عام، جاء ضعيفا، مرتبكا، فهي تعاني من الصعوبة في نطق كلمات الحوار الانجليزية، كما ينعدم وجود أي تعبير على وجهها لكونها غير مندمجة في الدور كما ينبغي، وبدا أن الدور قد كتب خصيصا لها بغرض استغلال اسمها في الفيلم، ولو تم الاستغناء عن دورها أو اختصاره مع اسناده الى أي «كومبارس»، لما وجدنا فرقا، بل ربما اعتدل الفيلم. إلا أن وجودها في الفيلم جاء بالطبع لأسباب تتعلق بالترويج.

في الثلث الأخير من الفيلم لجأت كوثر بن هنية (كاتبة السيناريو) الى الشرح والتفسير والتوضيح، وفبركة نهايات غير منضبطة، وأساسا- غير مقنعة وغير مفهومة. فهناك استطراد يحرف الفيلم عن مساره فيما يتعلق بشخصية الدبلوماسي السوري زوج عبير الذي يتشاجر مع سام في المتحف ويقوم بتدمير لوحة يبلغ ثمنها كما يقال ٩ ملايين يورو. ويصر القائمون على المتحف على أن يتحمل الدبلوماسي الثمن، لكن سام يتوسط له بكلمة منه فيعفونه بكل بساطة من دفع أي غرامات. بل وحتى القبض عليه من الشرطة والتحقيق معه لم يبد مقنعا لكونه دبلوماسيا لا يجوز القبض عليه.



موقف سام من الدبلوماسي السوري الثري الذي اختطف منه حبيبته لا يستند إلى أرضية سياسية كما كنا نتصور أو كما تقضي طبيعة الموضوع (شاب معارض أو نائر ينشد الحرية ضد شاب يعمل في خدمة النظام) بل فقط لمجرد الشعور الغيرة. وبالتالي يقبل سام التوسط لكي تتم مسامحة الدبلوماسي (لا

نعرف على أي أساس)، بل لا نعرف أصلا سر كل ذلك التركيز على خطورة وأهمية تأشيرة شينغن فهي لا تضمن أصلا الإقامة والعمل (كما يوحي الفيلم) بل فقط مجرد دخول البلاد، لكن الفيلم يتحايل على هذه النقطة، بالإشارة الى القدرات الهائلة التي يتمتع بها الفنان البلجيكي جيفري بفضل علاقاته مع السلطات، وكأنه ينتمي لدولة من دول العالم السادس!

فجأة تعلن عبر أنها انفصلت عن زوجها بعد أن أدركت أنها تريد أن تكون مع حبيبها، ويعود كلاهما معا الى سورية، ليس هذا فقط، بل وتحديدا الى مدينة الرقة التي جاء منها أصلا، حيث يفبرك سام تسجيلا لقطع رأسه على أيدي تنظيم داعش يثبه على العالم، ثم نراه في النهاية مع عبر يعيشان حياة رغبة في فيلا ذات حديقة مزهرة بديعة. فكيف حدث هذا وأين؟ في الرقة؟ وإذا كانت العودة الى سورية التي أصبحت فجأة جنة على نحو ما نرى فلماذا كان الفرار من سورية من الأصل طالما أن الحياة فيها جنة؟ أم هل انتقل الاثنان للعيش في بلد آخر ولم نخبرنا كوتر؟ وهل هذه هي رسالة الفيلم السياسية من القضية السورية!

هذا عمل كان يبشر في بدايته بفيلم سياسي ساخر ذي موضوع مبتكر جديد، لكنه سرعان ما تحول الى ميلودراما شديدة السذاجة، مليئة بالمفارقات المفتعلة الإطالة والمشاهد التراكمية التي لا تضيف شيئا، مع عدم وضوح الكثير من الدوافع. وأخيرا لعل أفضل عناصر الفيلم هي عنصر التمثيل خاصة من جانب البطلين: يحيى محياني (في دور سام علي)، وضيا ليان في دور (عبر).

لماذا آثار «كفر ناحوم» كل هذا الاهتمام؟

أثار الفيلم اللبناني «كفر ناحوم» (٢٠١٨) للمخرجة نادين لبكي، الكثير من الاهتمام العالمي وحصل على عدد كبير من الجوائز في المهرجانات السينمائية الدولية، كما وصل إلى ترشيحات الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي. فما ياترى سبب كل هذا الاهتمام والنجاح والتقدير الذي ناله الفيلم، بل والرواج التجاري الذي حققه أيضا في عروضه العالمية؟

شاهدت هذا الفيلم للمرة الأولى عند عرضه في مسابقة مهرجان كان . لم يكن انطباعي عنه جيدا. لم أكتب عنه قتها سوى بضعة أسطر أشرت فيها إلى أنه يتفرع إلى مواضيع متعددة، منها مشكلة الأطفال المشردين، وغياب بطاقات الهوية بسبب غلاء سعر استخراجها بالنسبة للأسر الفقيرة، ومشكلة اللاجئين غير الشرعيين الذين يتم استغلالهم، وموضوع تجارة الأطفال، والتدهور العام في المجتمع اللبناني، وغياب ضمانات حماية الأطفال.. وغير ذلك.

وقد فاز الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الكبرى في مهرجان كان، وضمن بالتالي شراء حقوق توزيعه من قبل شركة سوني العالمية، وتوزيعه على مستوى أوروبا والولايات المتحدة. ومضى الفيلم بعد ذلك لكي يترشح لجائزة أفضل فيلم أجنبي في مسابقة «غولدن غلوب» الأميركية، ثم لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم

أجنبي (ضمن ٥ أفلام) رغم أن القائمة الأولية التي ضمت ٨ أفلام تضمنت أفلاما تفوقه كثيرا في مستواها الفني منها على سبيل المثال الفيلم الكولومبي «الطيور العابرة»، والدنماركي «المذنب»، والألماني «أبدا لا تنظر بعيدا»، وكان من المدهش ألا يصل فيلم من بين هذه الأفلام الثلاثة الى قائمة الترشيحات النهائية، التي أراها أيضا أفضل من الفيلم الياباني «سارقو المتاجر» الذي ضمته قائمة الأوسكار ولم يكن ضمن قائمة الغولدن غلوب، وهو يعالج موضوعا إنسانيا مؤثرا يتشابه في بعض جوانبه مع «كفر ناحوم».

وقد عدت لمشاهدة «كفر ناحوم» مرة ثانية عند عرضه في مهرجان روتردام السينمائي، لكي أعرف لماذا لم يكن هذا الفيلم من بين أفلامي المفضلة في مهرجان كان، ولماذا اعتبرته أقل شأنا من الفيلمين السابقين لمخرجه، وكنت أريد أيضا أن أعرف لماذا يثير هذا الفيلم كل هذه الأصداء الإيجابية لدى جمهور المهرجانات في أوروبا ويصل الى الترشيح للأوسكار.

ربما يكون من أول أسباب الحماس الكبير للفيلم أنه من إخراج مخرجة، امرأة، أي سيدة عصرية لبنانية وفودج للعصرنة الأوروبية في أحد مجتمعات «الشرق الأوسط» التي تمتليء بالمتناقضات الطائفية المشحونة، وهي شديدة الانفتاح على الثقافة الأوروبية، تجيد الفرنسية، لديها علاقات جيدة مع «قواعد» الإنتاج السينمائي الفرنسي. يجب أن أضيف أن سر الاهتمام بنادين لبكي وفيلمها ربما يعود في جانب آخر منه إلى كوننا نعيش الآن عصر ما بعد حملة «أنا أيضا» Me

Too التي أقامت الدنيا ولم تقعد لها بعد، كما أعادت هذه الحملة وغيرها إلى الصدارة، مبدأ ضرورة مساواة المخرجات بالمخرجين، وهو ما انعكس بوضوح، على اختيارات عدد كبير من مهرجانات السينما في العالم منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا، فهذه المهرجانات أصبحت ملتزمة بتخصيص ٥٠ في المائة من برامجها لأفلام المخرجات.

إلا أن السبب الذي لا شك فيه أن الفيلم يصور موضوعا إنسانيا حول الطفولة المشردة، وهي قضية تشغل مساحة اهتمام كبيرة في وسائل الإعلام، خاصة وأنها تعتبر قد تكون مفرخة أولية للإرهاب. ولا شك أن وجود طفل في الدور الرئيسي في هذا الفيلم، ونجاحه في الأداء بشكل تلقائي كبير، والصمود في أكثر المشاهد عنفا وفوضى، صورت في الشارع على غرار أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، ترك تأثيرا كبيرا على جمهور الفيلم. ولاشك أن تفوق الأداء والعمل مع ممثلين معظمهم من غير المحترفين، يحسب أساسا لصالح المخرجة التي نجحت في تدريب الممثل الطفل والسيطرة على أدائه وإدارته مع غيره من الممثلين، في مواقع التصوير الحقيقية. هذه التلقائية في الأداء، وانسجام أداء الممثلين جميعا، محترفين وغير محترفين، مع أرضية الواقع لا شك أنها من عوامل التأثير الإيجابي للفيلم ووصوله لقطاعات كبيرة من الجمهور، وربما كان الفيلم من هذه الناحية تحديدا، يذكرنا بأفلام المخرج الإيطالي جيانى إيميليو الذي يسير على نهج الواقعية الجديدة خاصة فيلمه الشهير «سارقو الأطفال» حائز الجائزة الكبرى للجنة التحكيم في مهرجان كان ١٩٩٢، شأنه في هذا شأن «كفر ناحوم».

نجحت نادين لبكي بمساعدة فريق الإنتاج، في الحصول على ما أرادته، أي على صورة لذلك الحي أو تلك المنطقة العشوائية المكدسة بالفقر والفقراء التي يطلق عليها «كفر ناحوم»، توحى بأننا أمام «نهاية العالم» وتتناقض تماما مع صورة بيروت «السياحية»، هناك أصبح «كل شيء مباح»، بيع الأطفال مقابل بضع دجاجات لأسرته الفقيرة، توالي انتاج الأطفال والقمامة، الاحتيال الذي يمارسه الجميع على الجميع، تدهور فكرة ومعنى الأسرة مما يدفع الأب- الزوج المسكين في الفيلم (والد البطل الصغير زين) الذي أنجب ستة من الأطفال لا يتمكن من إعالتهم، ولا يمتلكون أصلا أوراق تسجيل أو هوية، يصرخ أمام المحكمة لاعنا الزواج والساعة التي تزوج فيها.



لقطة من فيلم «كفر ناحوم»

أما المدخل أو الحيلة «الدرامية» الى الموضوع فهو أن هذا الطفل الذي لا يتجاوز عمره ١٢ عاما، رفع قضية ضد والديه، بينما هو يقضي عقوبة لخمس سنوات في السجن على قيامه بقتل الرجل الذي «اشترى شقيقته الطفلة المسكينة» «سحر»

التي لا تتجاوز ١١ سنة، وتزوجها ونتج عن معاشرته لها نزيفا أفضى إلى موتها على عتبة مستشفى رفضت إدخالها بسبب عدم وجود أوراق تثبت هويتها. فهو يطالب المحكمة بمعاقبة والديه على «جريمة» إنجابه.

فكرة القضية نفسها فكرة «سينمائية» أي لا تقنع أحدا، كما أن الأريحية التي تصل إلى حد الكرم واللفظ والدمائة وخفة الروح التي يظهرها القاضي خلال نظر القضية وفي تعامله مع الأطراف المختلفة ومنها محامية الطفل «زين» (وهي ليست أقل من المخرجة نادين لبكي نفسها)، كلها جوانب مبالغ فيها كثيرا وغير مقنعة، وكانت تصلح كمدخل كوميدي لفيلم هزلي، أما أن تصبح محورا لفيلم جاد يحاكي الواقع الحقيقي، فهذا ما يقلل كثيرا من جدية الطرح، خاصة وأن نادين لبكي تقطع الحدث وتعود بين وقت وآخر إلى قاعة المحكمة وإلى كثير من التفاصيل الزائدة العبثية تماما وهو ما يفقد الفيلم الكثير من حرارته المطلوبة وسلاسة متابعته. وفي مشاهد المحكمة بدا كما لو أن المخرجة- المؤلفة تطرح من خلالها رأيها، وتصرخ باحتجاجها الشخصي، متجاوزة كثيرا وعي شخصيات فيلمها البسيطة التي ربما لا تدرك أصلا آلية عمل القضاء ناهيك عن فكرة مقاضاة طفل يعيش على الهامش داخل إصلاحية للأطفال الأحداث، والديه بسبب انجابهم له.

من الناحية السينمائية تعاني مشاهد المحكمة من الطابع الخطابي المباشر والمبالغة في الأداء بحيث تتناقض في طابعها «المسرحي» المصنوع مع باقي أجزاء الفيلم وأسلوبه الحر

الذي يقوم على التصوير في المواقع الطبيعية باستخدام الكاميرا المحمولة الحرة واللقطات المأخوذة من زوايا بعيدة وعلوية ساقطة، بحيث تضع باستمرار الشخصيات الرئيسية في قلب المكان، لا يعيها سوى التكرار في المعنى والتكرار في التكوينات البصرية ومن نفس الزوايا.

ورغم براعة تصويره الحي وسط المجاميع الحقيقية من البشر في الشوارع والحارات، يمتد الفيلم ويطول زمنه، فهو على نقيض «سارقو الأطفال» الإيطالي، ينحرف عن موضوعه الرئيسي، لينتقل من موضوع إلى آخر. ففي خضم رحلة البطل الصغير الهائم على وجهه في الشوارع، يلتقي بامرأة اثيوبية شابة هي «راحيل» المهاجرة التي تقيم في لبنان بشكل غير مشروع وتعمل هادمة في أحد المطاعم، وقد أنجبت طفلا صغيرا تفية عن العيون، وتقبل بمساعدة زين واستضافته في الغرفة الحفيرة التي تقيم فيها، مقابل أن يرعى طفلها «يانيس» أثناء غيابها في العمل.

ويصور الفيلم كيف تتعرض راحيل للابتزاز حتى ترضخ وتقبل أن تبيع طفلها مقابل بطاقة هوية مزورة ومبلغ من المال، ثم كيف يقبض عليها، ويصبح ابنها الرضيع وحيدا مع «زين» الصغير الذي يصبح بمثابة الأب بالنسبة له، يحمله ويرعاه ويتحایل لسرقة حليب الأطفال المجفف لكي يرضعه، وغير ذلك من التفاصيل التي يجدها الجمهور الغربي بوجه خاص، مثيرة، مؤثرة عاطفيا، وهي تفاصيل تصل حينا إلى التأثير الميلودرامي الذي يستدر الدموع على غرار الأفلام الهندية الشهيرة.

رغم تأثير المشاهد التي تستمر على الشاشة لأكثر من ٤٠ دقيقة والتي تدور بين زين ويانيس وما يلقاه زين من معوقات ومشاكل ويتعرض بدوره للابتزاز من بائع يريد أن يبيع يانيس لأسرة ثرية.. الخ وكلها بلاشك مشاهد جيدة التنفيذ، إلا أنها تصلح وحدها إذا ما انتزعت خارج الفيلم، كعمل مستقل يمتلك إيقاعه الخاص.

كثرة التفاصيل والخروج عن مسار السرد، بسبب الإغراء الكامن في تلقائية الأداء والتصوير الحي المباشر، يجعل إيقاع الفيلم يهبط في النصف الثاني، مع كثرة الاستطرادات وتكرار المعنى والإشارات التي تصبح مألوفة وقد أُشبعَت من قبل، مما يجعل الفيلم يعاني من الترهل والبطء مع عدم تطور الفكرة لتظل تدور حول نفسها.

من الجوانب الإيجابية الجيدة أن نادين لبكي تتخلص من الديكور المغلق، وتنطلق في شكل أقرب إلى روح الفيلم التسجيلي، ولكن هذا الانعطاف أيضا له مشاكله، فالانسحاب وراء جمال المشهدية مع تلك الموسيقى المؤثرة التي أبدعها خالد مزنار، يغري بالخروج عن جوهر موضوع الفيلم والوقوع كما أشرت، في التكرار والاستطراد، ليبقى الإطار العام للمشاهد الخارجية أهم من الحدث الدرامي نفسه الذي لم يعد يدهش كثيرا في النصف الثاني الذي كان يحتاج إلى نوع الشد والتحكم واستبعاد الكثير من اللقطات والحوارات المتكررة النمطية التي قصد منها الاضحاك للتخفيف من قتامة الموضوع، وهنا كان يمكن أن يصبح الإيقاع العام أكثر انسيابية وانضباطا، علما بأن زمن

الفيلم يبلغ ١٣٠ دقيقة.

ومن بين عيوب الفيلم ضعف النهاية التي ينتهي إليها، فنادين لبكي بدأت موضوعا قويا وقطعت فيه مسارا طويلا، وتفرعت وسردت ووصفت كثيرا، مع بعض المعلومات الكثيرة التي أثرت الموضوع، لكنها لم تنجح في الوصول إلى نهاية قوية تبقى في الذاكرة.

صار لدينا الآن فيلمان حديثان من لبنان يتشابهان في استخدام قاعة المحكمة ووقوف طرفين في نزاع ما أمام القضاء اللبناني، هما فيلم «القضية ٢٣» و«كفر ناحوم». لكن «القضية ٢٣» للمخرج زياد دويري، هو الأكثر تماسكا وقوة وإحكاما وإثارة رغم أي ملاحظات على مضمونه الفكري وانحيازاته الأيديولوجية القصدية الموجهة. وقد وصل كلاهما القائمة النهائية لجائزة الفيلم الأجنبي في «الأوسكار».

”الإهانة“ أو ”القضية ٢٣: طرح ملتبس

المخرج اللبناني زياد دويري معروف لدى جمهور السينما بأفلامه المثيرة للجدل، درس السينما في الولايات المتحدة وعمل مساعدا في التصوير في عدد من أفلام هوليوود من بينها أفلام تارانتينو الأولى، قبل أن يتحول إلى الإخراج ليقدم عام ١٩٩٨ فيلمه الروائي الطويل الأول ”بيروت الغربية“ الذي يكشف، ولو على نحو غير مباشر، بعض ما علق بالذاكرة الشخصية لدويري نفسه خلال الحرب الأهلية اللبنانية التي ألفت ومازالت، بظلال كثيفة على العلاقة المعقدة بين الطوائف اللبنانية المختلفة.

وبقدر ما أثار ”بيروت الغربية“ الاهتمام أزعج الكثيرين بجراته، كونه قطع طريقا معاكسا لما كان سائدا خاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، أو بالأحرى بالوجود الفلسطيني في لبنان الذي يشكل الفلسطينيون ١٠ في المئة من تركيبته السكانية.

عاد زياد دويري في فيلمه الثالث ”الصدمة“ (٢٠١٢) ليصدم جمهوره العربي مجددا عندما اختار أولا تصوير جانب كبير من الفيلم في تل أبيب، وثانيا لتناوله موضوعا شديد الحساسية، أي العمليات الانتحارية التي يقوم بها الفلسطينيون داخل إسرائيل. وكانت هذه المرة من نصيب سيدة فلسطينية علمانية عصرية متزوجة من جراح فلسطيني، متفوق وصل إلى

أعلى الدرجات العلمية والمهنية في إسرائيل وحصل على تكريم من أعلى السلطات، يتمتع بعلاقات صداقة جيدة مع عدد من اليهود.

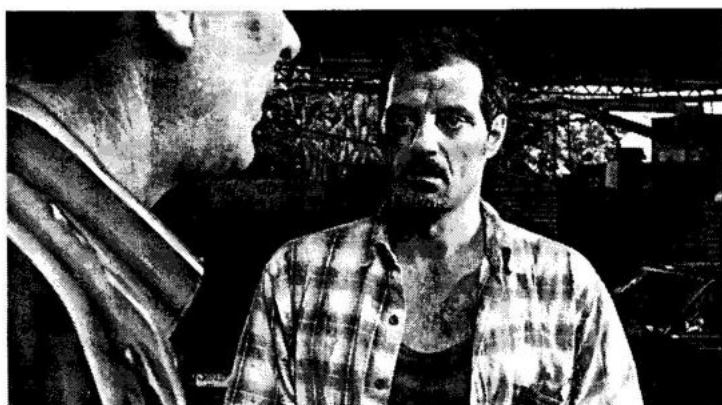
كان فيلم "الصدمة" يطرح بعض التساؤلات المربكة دون أن يقدم إجابات عنها، وكان يحاول فهم سبب تحول سيدة فلسطينية، تتمتع بكل ما تتمتع به سيدات الطبقة الوسطى الإسرائيلية، إلى انتحارية تفجر نفسها، فتقتل ١٧ شخصا بينهم عدد كبير من الأطفال داخل أحد مطاعم تل أبيب.

يعود دويري بفيلمه الرابع "الإهانة" (أو "القضية ٢٣") ليلمس مجددا الوضع الشائك للفلسطينيين في لبنان، فكرة الفيلم جيدة، وكان يمكن أن تصنع عملا شديد الجاذبية والتأثير، بل ويكمن في طياتها بعض معالم أسلوب دويري الذي يجنح عادة إلى السخرية السوداء، ويميل إلى تصوير عبثية "الحالة السياسية"، بحيث يلفت الأنظار إلى تفاهة وسخف وسطحية الكثير مما نتشبت به من مواقف، يمكن أن تكبر دون داع، لتكشف عن مأزق حياتي مباشر لا يسهل العثور على مخرج منه. غير أن دويري الذي يبدأ فيلمه بداية واعدة يقع بعد ذلك في المباشرة والخطابة والنزعة التوفيقية المصطنعة دون أن ينجح في إخفاء انحياز واضح إلى طرف معين، يجعل من هزيمته نصرا، ومن تعصبه وتعننته نبلا، ومن رفضه المقيت قبول الآخر أمرا مبررا في ضوء ما تعرضت له "قبيلته" في الماضي.

لدينا شخصيتان رئيسيتان: "توني" (عادل كرم) اللبناني المسيحي صاحب ورشة إصلاح السيارات، و"ياسر" (كمال الباشا) عامل

البناء الفلسطيني. الأول ينتمي بوضوح، كما نرى في المشهد الأول في الفيلم، إلى حزب القوات اللبنانية (المسيحي) اليمني المتطرف، يردد هتافات الحزب ويلوح بعلمه، وهو متزوج من زوجة جميلة هي «شيرين» (ريتا حايك) الحامل بابنته الأولى. يعمل ياسر بشكل غير قانوني لحساب شركة بناء لبنانية، فمحظور على الفلسطينيين العمل في لبنان، وهو موضوع لا يوليه الفيلم أي اهتمام.

وتنشأ المشكلة عندما يريد إصلاح ماسورة الصرف الخاصة بشقة توني، لكن الأخير يرفض السماح له ولزملائه بدخول شقته، فيضطر ياسر الذي يقوم بمعالجة المخالفات الموجودة في الحي، إلى إصلاح الماسورة من شرفة توني، فينتهي الأمر بأن يتدخل توني ويحطم ما قام به ياسر فيوجه له الأخير عبارة مهينة وينصرف، وهذه هي «الإهانة» المقصودة في الفيلم.



عادل كرم في فيلم «الإهانة» أو «القضية ٢٣»

يصر توني على ضرورة أن يقدم له ياسر اعتذارا، ويتردد ياسر فهو يشعر بأنه تعرض للإهانة أيضا ولسوء المعاملة، توني يعرف أن "خصمه" فلسطيني، أي من أولئك الذين يكرههم ويرفض أصلا وجودهم في لبنان.

وعندما يذهب ياسر لكي يعتذر لتوني بضغط من مدير شركته، يرى توني يعرض شريط فيديو ويستخدم مكبرا للصوت في ورشته لبث خطاب مسجل لزعيم الكتائب اللبنانية بشير الجميل الذي اغتيل في بيروت عام ١٩٨٢، وفي خطابه يشن الجميل هجوما عنيفا على الفلسطينيين ويطالب بطردهم من لبنان، ثم يتجه توني إلى ياسر ويقول له "ليت شارون مسحكم من على وجه الأرض".

هذه "الإهانة" الأخرى لا تمثل قضية، لأن ياسر يقوم على إثرها بالاعتداء على توني ويكسر له ضلعين، أما "الإهانة" الأولى فيقوم توني بتصعيدها ليصل بها إلى القضاء، حيث يطالب بالحصول على اعتذار من ياسر وتعويض عن الإصابة، ولكن بعد رفض القضية يتم تصعيدها إلى المحكمة العليا لتتحول إلى قضية سياسية تشعل الشارع وتستقطب عناصر من حزب القوات اللبنانية الذي يساند توني ويعين له محاميا من الأكثر شهرة في لبنان، هو وجدي وهبة (كميل سلامة)، وتتطوع محامية شابة هي "نادين" (ديموند أبوعبود) التي يتضح أنها ابنة وهبة التي تختلف عنه كليًا من ناحية الموقف السياسي، فبينما يمثل هو اليمين المسيحي المتشدد تميل هي إلى اليسار الليبرالي المؤمن بعدالة القضية الفلسطينية.

سرعان ما يتحول الفيلم إلى ما يعرف بـ "دراما قاعة المحكمة"، حيث يتم تبادل المرافعات والاستماع لشهادة الشهود، وبالطبع تؤدي تطورات القضية إلى المزيد من الاستقطاب في الشارع، فالفلسطينيون يعبرون عن غضبهم وأنصار القوات اللبنانية يشتبكون معهم.

في البداية يمنحنا فيلم "الإهانة" الانطباع بأننا سنشاهد عملاً ساخراً عبثياً، حيث تصبح «الإهانة» العابرة مفجراً للتوترات العميقة القائمة في لبنان، لكن تحويل الفكرة من هذا البعد الساخر إلى قضية جادة يقتضي تقديم أدلة وبراهين وشهود بما يفقد الفيلم الكثير من حرارته، ويجعله يميل إلى النمطية ويقع، وهذا هو الأخطر، في الخلل وانعدام التوازن في تصويره مأزق كل من توني وياسر.

محامي توني يستعين بشاهد، ضابط سابق في الجيش الأردني نراه عاجزاً يجلس في مقعد المعاقين، يقول إنه كان يقدم الطعام للفلسطينيين في المخيمات، لكنه يزعم أن ياسر اعتدى عليه بالضرب المبرح بآلة حادة في خضم التدايعات التي أحاطت بأحداث «أيلول الأسود» في عمان عام ١٩٧٠، مما أدى إلى إصابته بالشلل، ثم يصر المحامي على عرض شريط فيديو يصحبه بمحاضرة طويلة وسرد تاريخي بالتواريخ وأسماء العائلات لما وقع في بلدة الدامور إبان الحرب الأهلية اللبنانية، ويزعم أن قوات تمثل الجبهة اللبنانية الديمقراطية مع فصائل فلسطينية اعتدت وقتلت وشردت أسراً وعائلات مسيحية من البلدة، وكيف أن توني الذي كان في السادسة من عمره في ذلك

الوقت، لا بد أن يكون قد تأثر بما شاهده مما تعرضت له أسرته.

تصبح قضية الفيلم إذن أن توني هو ضحية للعنف الذي تعرضت له عائلته من جانب الفلسطينيين، في حين أننا لا نشاهد في الشريط الذي يعرض أمام المحكمة سوى بعض السيارات المصفحة وفوقها عدد من المقاتلين يضعون الكوفية الفلسطينية ويلوحون بعلامة النصر، لكننا من الناحية الأخرى لا نرى شيئاً من مذابح صبرا وشاتيلا التي ارتكبتها القوات اللبنانية في حماية الجيش الإسرائيلي بقيادة شارون.

والخطاب الذي يتكرر في الفيلم مرات عدة سواء من جانب توني نفسه أو من جانب محاميه، وهو في الحقيقة خطاب الفيلم نفسه ورسالته، هو أن الفلسطينيين ينجحون دائماً في القيام بدور الضحية، ويفلتون دائماً من الحساب، ويجعلون العالم كله يتعاطف معهم وحدهم في حين أنهم ليسوا وحدهم الذين تعرضوا للتشريد والاضطهاد والعدوان، بل هناك الكثير جداً، عشرات الملايين في العالم من المشردين والذين تعرضوا للظلم.

وتتردد في الفيلم أيضاً أفكار مثل: لماذا يخضع اللبناني للقانون بينما يفلت الفلسطيني؟ ولماذا تسمح السلطة اللبنانية بأن يحتمي الفلسطيني داخل المخيمات ويفلت من الحساب؟ وإذا كان الفلسطيني لاجئ في لبنان، فاللبناني (المسيحي) لاجئ في بلده.. وغير ذلك.

هذه المشاعر التي يتم التعبير عنها بقوة في الفيلم لا تهدف فقط إلى تبرير غضب توني، بل تنقل موقف ورؤية زياد دويري نفسه الذي يتوسل لنيل الاعتراف به كواحد ممن يتصدرون السخرية والاستهزاء من «الظلم التاريخي» كما يفعل في فيلمه مرارا، بل ويرى أن المعاناة في الجانب الآخر تتجاوز كثيرا معاناة الطرف الذي يستقطب الاهتمام والأضواء.

هنا مثلا يصبح توني نبيلًا، أولاً لكونه يدافع عن كرامته، حتى بعد أن يكون قد أخذ حقه بيده بعد أن اعتدى بالضرب على ياسر، ثم نبيلًا لكونه اختار عدم إثارة موضوع الدمار حرصًا على ألا يجعل القضية تتخذ طابعًا سياسيًا، بل أثارها المحامي بعد أن نقب واكتشف، ثم نبيلًا لكونه تسامى على جرحه، وقام بإصلاح سيارة ياسر عندما تعطلت أمام ورشته، وعندما يتطلع بعد أن خسر القضية في اللقطة الأخيرة من الفيلم إلى ياسر، يبدو وكأنه يعرب له بطرف عينه عن سعادته بأنه خسرها لكي لا يواجهه ياسر عقوبة السجن.

في المحصلة الأخيرة وفي أفضل الأحوال يمكن النظر إلى فيلم «الإهانة» على أنه أحد تلك المحاولات الملتبسة المليئة بالثغرات، للدعوة إلى ضرورة توحيد الصفوف ومداواة الجراح القديمة وتجاوز ما وقع في الماضي من أجل أن ينهض لبنان.. وهو خطاب سطحي يسقط الفيلم في نوع من أعمال الدعاية العاطفية الساذجة.

من الناحية الفنية يتمتع الفيلم بصورة جيدة ومونتاج محكم وإيقاع متساعد وكشف تدريجي عن التفاصيل، فزياد دويري

مخرج محترف جيد يعرف ما يريد من كل مشهد من مشاهد فيلمه، ويعرف كيف يقوم بتصعيد المواقف والانتقال من تفصيلا إلى أخرى، والتحكم في رسم ملامح الشخصيات: كيف تتحرك، أين تقف من بعضها البعض، ما الذي يظهر منها في الكادر السينمائي وما الذي يختفي.

زياد دويري متأثر دون شك بسينما هوليوود، يريد أن يقدم أفلاما تتجاوز الحدود المحلية الضيقة، يعرف كيف ينتقل من المحكمة إلى الخارج، ويعرف كيف يستفيد من فضاء بيروت المدينة من خلال توظيف المناظر العامة المصورة من أعلى، وهو دون شك من أفضل المخرجين اللبنانيين قدرة على التعامل مع الممثلين، ولديه في هذا الفيلم مجموعة من أفضلهم على الإطلاق وأكثرهم حضورا وقوة ومثالا مع الشخصيات التي يقومون بتجسيدها.

في بداية الفيلم تظهر عبارة تقول إن ما يصوره الفيلم لا يمثل سوى وجهة نظر صناع الفيلم وليس موقف الحكومة والسلطات اللبنانية، وهو ما يعد تحفظا مقصودا للإفلات من أي رقابة محتملة، لكن المؤكد أن الفيلم سيعرض في لبنان ولا شك أنه سيثير الكثير من الجدل.

”تل أبيب ع نار“ و”مفك“.. رثاء الذات والسخرية من العدو

ينتمي فيلم «نار ع تل أبيب» إلى الداخل الفلسطيني أي فلسطين المحتلة، وقد صنع بدعم مالي إسرائيلي وهو دعم يقدمه صندوق الدعم السينمائي الإسرائيلي لكل من يصنع فيلما هناك، ومخرجه سامح زعبي درس السينما في الولايات المتحدة ويقوم بتدريس السينما في جامعة نيويورك. وهذا فيلمه الروائي الطويل الثاني بعد «رجل بلا موبايل» (٢٠١٠). أما الفيلم الثاني «مفك» فهو ينتمي إلى الضفة الغربية (رام الله) وأنتج بتمويل أميركي- قطري.

”تل أبيب ع نار“ (حسب العنوان العربي المطبوع على شريط الفيلم) كوميديا سياسية، تسخر من الصور النمطية المستقرة لدى كل من الفلسطينيين والإسرائيليين عن الطرف الآخر، ويستخدم سيناريو الفيلم فكرة الفيلم من داخل الفيلم أو ما يحدث في مسلسل تليفزيوني فلسطيني يشاهده الإسرائيليون أيضا كل ليلة على شاشة التليفزيون، في تعارضه مع الواقع الذي يعيشه من يشاركون في المسلسل وعلاقاتهم المضطربة المشوبة بالتوتر والشك مع الإسرائيليين.

تدور أحداث الفيلم قبل ثلاثة أشهر من حرب يونيو ١٩٦٧، وتستمر بعد قيام الحرب. الشخصية الرئيسية لشاب فلسطيني هو «سلام» (قيس ناشف) استعان به منتج المسلسل التليفزيوني

الكوميدي بسام (نديم صوالحة) وهو في الوقت نفسه خاله، للمساعدة في ضبط الكلمات العبرية كونه يجيد هذه اللغة كما يطلب منه أحيانا عمل الشاي والقهوة. إنه نموذج واضح للكسل والغباء وانعدام الحيلة. لكن هذا كله سيكشف عن عقلية قادرة على التقاط الفرص بعدما يتم توقيفه ذات يوم عند حاجز عسكري إسرائيلي، فهو ينتقل طوال الوقت من الضفة الغربية حيث يتم تصوير المسلسل، الى القدس حيث يقيم.

عندما يتوجه سلام بسؤال الى جنديّة إسرائيلية عند المعبر عما إذا كان من الصواب استخدام تعبير «امرأة متفجرة» بالعبرية على سبيل المديح، تلقى القبض عليه وتسوقه الى رئيسها الضابط «عاصي» (يانيف بيتون) المشرف على المعبر. يستجوبه الضابط فيزعم أنه مؤلف المسلسل، بينما هو مكلف فقط بإعادة صياغة أحد المشاهد. عاصي يبتز سلام ويتفق معه على أن يتركه يكمل كتابة المسلسل مقابل أن يأتيه ببعض الحمص الفلسطيني من النوع الجيد الذي يلتهمه في تلذذ واضح.



لقطة من فيلم «تل أبيب ع نار»

حلقات المسلسل تعرض أولا بأول، والفكرة تقوم على الدفع بامرأة فلسطينية فرنسية جاءت من باريس هي «تالا» (الممثلة المغربية الأصل لبنى الزبال) من قبل منظمة فلسطينية، وهي تتحلل شخصية يهودية تدعى «راحيل» لكي توقع في حبالها الجنرال الإسرائيلي «يهودا» (يقوم بدوره داخل المسلسل الفلسطيني يوسف سويد)، تحصل منه على معلومات عسكرية مفيدة، ثم بالطبع تقوم في النهاية باغتياله في عملية تفجير انتحارية خاصة، فالفلسطينيون يعتبرون هذا الضابط فاعلا أساسيا ضمن آلة الحرب الإسرائيلية.

«سلام» المسكين المغلوب على أمره الذي يبدو متلعثما جباناً يحترق في كتابة المشهد الذي كلف به. يشير عليه الضابط الإسرائيلي بضرورة اجراء بعض التعديلات بل ويتدخل في صياغة المشهد مصرا على ضرورة أن يقوم سلام بإظهار الجنرال

في صورة رومانسية، وينصح به حيلة عملية تسمح للجاسوسة الفلسطينية بالحصول على مفتاح الدرج الذي يحتوي على الوثائق العسكرية الذي يعلقه يهودا في صدره. تتكرر اللقاءات عند المعبر بين سلام والضابط عاصي، وتتسع شهية الضابط للتدخل أكثر فأكثر في سيناريو باقي الحلقات مستعرضا أمام زوجته التي أدمنت مع صديقاتها مشاهدة المسلسل، دوره في كتابة المشاهد ويخبرها مسبقا بما سيقع فيه. وهو يريد أن ينتهي المسلسل بالزواج بين الفلسطينية والجنرال الإسرائيلي. وفي كل مرة يعود سلام الى طاقم العاملين في المسلسل يحاول اقناعهم بالاستجابة لتلك التغيرات من دون أن يخبرهم بمن يقف وراءها بالطبع، بسبب خوفه مما يمكن أن يفعله به عاصي خاصة بعد أن يصادر بطاقة هويته ويهدده بعدم اعادتها إليه إلا إذا كتب ما يريده.

ترتفع مكانة سلام في العمل بسبب قدرته على التوصل الى حلول درامية بفضل ما يقدمه له الضابط الإسرائيلي من نصائح، فيصعد من مجرد مساعد في كتابة السيناريو الى كاتب للسيناريو بعد أن تنسحب الكاتبة الأصلية احتجاجا على ما ترى أنه قد أصبح نوعا من «الدعاية الصهيونية».

الحبكة تلتوي وتتفرع كثيرا، كما تمتلئ بالكثير من التعليقات الطريفة الفكاهية كما نرى عندما يقول المنتج إن جعل تالا تتزوج من يهودا في النهاية شبيه باتفاق أوسلو..» ذلك الوهم الكبير الذي لا يغير شيئا»، أو عندما يطلب الضابط «عاصي» من سلام أن يجعل الجنرال أكثر رومانسية كأن يصحب «راحيل»

مثلا في نزهة على متن دبابته أو يعلمها إطلاق النار.

بعد صعود دور سلام في العمل بالمسلسل يتمكن من إثارة إعجاب الفتاة التي يحبها «مريم» (ميساء عبد الهادي) والتي تعمل ممرضة في المستشفى بعد أن لم تكن تطبق رؤيته أو سماع صوته. ويبرز المسلسل التناقضات بين جيل النكبة الذي يمثلته المنتج «بسام» الذي يميل للتشدد بعد أن فقد الأمل في الحلول السلمية، وبين جيل «سلام» الذي يميل للسلام والعيش المشترك ويقبل أن يلقنه الإسرائيلي بالحلول التي يرضخ لبعضها حيناً بسبب الخوف، وحيناً آخر بسبب قناعته بأنها تكفل للمسلسل جذب المشاهدين على الطرفين. وهو الذي يتساءل بصوت مسموع: ألا يوجد من حل وسط بين العنف والاستسلام؟

في الفيلم مشهد يظهر الجنود الإسرائيليون وهم يمنعون سلام من العبور الى القدس بسبب عدم حمله بطاقة الهوية، فيدور بالسيارة الى أن يصل عند الجدار الفاصل. يتوقف ويهبط من السيارة ويسير، ونتصور أنه سيحاول عبور الجدار الى الجانب الآخر لكنه لا يفعل بل يعود ليقتضي ليلته في مكان العمل.

وهناك الكثير من المواقف والمفارقات الطريفة المضحكة، ولكن الواضح أنه يمنح الطرف الإسرائيلي قدرة أكبر على السخرية والتعريض بالعرب، ويصورهم يتمتعون بالذكاء، فذكاء الضابط الإسرائيلي هو الذي ينقذ سلام ويجعله يصعد في عمله، وهو الذي يتوصل الى حل لإنهاء المسلسل من دون أن تنجح عملية التفجير ودون أن يتم الزواج بين الجنرال وبين راحيل

(الفلسطينية المتخفية) التي تكون قد وقعت فعلا في حب الجنرال، فسلام يدرك ولو متأخرا «أنه لا في ٦٧ ولا الآن يمكن أن يكون هذا الحل ممكنا.. ليس بعد وأنه يجب أن يتغير الواقع أولا لكي يصبح من الممكن قبول هذا». وهو ما يعكس يقظة وعي لا تتسق مع تكوين شخصيته، كما لا يستقيم أن تشعر مريم بالحب تجاه سلام فجأة بعد أن كانت لا تطيق سماع صوته.

اليهود في الفيلم أقرب في أشكالهم الى الفلسطينيين، أما العرب فهم أقرب الى اليهود وهي مفارقة ربما تكون مقصودة.. انظر مثلا الى الممثلة شيفا ألوني التي تقوم بدور زوجة الضابط الإسرائيلي عاصي، أو إلى الضابط نفسه فملاحه يمكن جدا أن تكون عربية. يتفوق نديم صوالحة في دور «بسام»، وسليم ضو في دور عاطف المخرج.

أما الممثلة المغربية البلجيكية لبنى الزبال فقد جاء أداؤها متمما بالمبالغة الشديدة والافتعال، وحضورها ثقيل. ولم يفهم أحد لماذا ظلت تتحدث الإنجليزية وهي المقيمة أصلا في باريس، كما كانت تتحدث العربية بطريقة «الخواجات» بينما تمثل بالعربية والعبرية في الفيلم في دور مناضلة تابعة لإحدى المنظمات الفلسطينية.

حصل الممثل قيس ناشف على جائزة التمثيل في قسم «آفاق» في مهرجان فينيسيا عن دوره في هذا الفيلم، إلا أنني أرى أن أدائه جامد، وتعبير وجهه لم يتغير من مشهد الى آخر بل ظل طول الفيلم كثيبا متماثلا بالفعل مع دور الغبي، وكان كعادته

يمضغ الكلمات وهو دون شك يحتاج إلى تدريبات على الأداء الصوتي، كما يفتقد أدائه بشكل عام للحركة والتعبير بالوجه والجسد.

أما ميساء عبد الهادي الموهوبة، فقد ظلمها كثيرا دور مريم الهامشي، ولكونها أكبر من الدور فقد حاولت أن تضي عليه أبعادا لا وجود لها فبدت ضائعة في سياق الفيلم، لم ينقذ حضورها سوى فكرة التعبير عن الحب بالبندورة!

على العكس من «نار ع تل أبيب» تدور أحداث فيلم «مفك» لبسام جرباوي في سياق درامي قائم مقبض، مليء بصور التعبير عن الاحباطات ورثاء الذات الفلسطينية، وهي نغمة نلمحها أيضا على استحياء، في الفيلم السابق.

يبدأ الفيلم من عام ١٩٩٢، أي عندما كان بطل الفيلم «زياد» طفلا في حوالي التاسعة من عمره، يلعب الكرة مع أقرانه ويتشاجر ويجرح أحد زملائه بمفك كان يحمله. وفي ٢٠٠٢ يصبح زياد لاعب كرة سلة متفوق ويعاصر الانتفاضة الثانية ويشترك فيها مع غيره من الشباب، ويرتبط زياد بصداقة خاصة مع «رمزي» الذي يصاب في أحداث الانتفاضة ويفقد حياته مما يترك أثره الكبير على زياد. في الفيلم مشهد طويل لا مبرر له لتشيع رمزي ودفنه بل وانزاله القبر والتحليق بالكاميرا من زاوية عمودية فوق القبر المفتوح الذي تستقر فيه الجثة في لقطة مزعجة ومفتعلة من حيث التكوين، ولا مبرر لها أصلا. تتردد أخبار في المذيع عن فشل زيارة وزير الخارجية الأميري

كولن بأول. يتصاعد شعور زياد بالغضب. يريد الانتقام. مع مجموعة من أصدقائه يقودون سيارة يستهدفون مستوطننا إسرائيليا يطلقون عليه الرصاص ثم يهربون. يقبض على زياد بينما ينجو الآخرون. في السجن تستجوبه جنديّة إسرائيلية تهدده باحضار أمه والاعتداء عليها. تخبره أن الرجل الذي أصابوه ولم يقتلوه لم يكن إسرائيليا بل عربي. يصاب زياد بالإحباط. تمر السنون. بعد ١٥ عاما أي في ٢٠١٧ يخرج زياد من السجن لكي يواجه العالم في الخارج: الأهل والشارع والأصدقاء الذين يحتفون به باعتباره بطلا بينما هو لا يمكنه أن يخبرهم بالحقيقة. يقدم الاعتذار للرجل الذي أصابه الرصاص والذي يتقبل الاعتذار بصدر رحب.



لقطة من فيلم «مفك»

تظل ذكرى مقتل رمزي تطارد خيال زياد مع صور أخرى كثيرة مما واجهه في المعتقل. يصيبه شعور بالاغتراب عن المحيط. يرفض تسجيل لقاء تليفزيوني تجريه فتاة فلسطينية جاءت من أمريكا حيث تقيم، لصنع فيلم تسجيلي عن الحياة

تحت الاحتلال. يتمرد على الطبيب النفسي الذي يعالجه ويرفض فكرة أنه مضطرب نفسياً، وهو يعاني من صراع مستمر وآلام في بطنه. فتاة أخرى صديقة لشقيقته تتودد إليه. شقيقته تريده أن يتزوجها في أقرب وقت لكي تتاح لها فرصة الزواج بدورها حسب التقاليد العتيقة التي تقضي بأن يتزوج الأكبر أولاً.. لا نعرف كيف يمكنه الزواج وهو لا يمتلك ما يؤهله لتأسيس أسرة. يسند إليه أحد أصدقاء الماضي الذين شاركوا معه في عملية الاغتيال الفاشلة، عملاً في شركته تكفيرا عن شعوره بالذنب تجاهه، لكنه يفشل في انجاز المطلوب وينتهي الأمر بطرده. في السوق يتشاجر مع الباعة والشرطي الفلسطيني ثم مع صديقه.

في الفيلم مشهد يدور في «بار» يلتقي فيه الفتاة القادمة من أميركا. زياد نفسه يقول لها إنه لم يكن يتصور وجود بار كهذا سوى في الأفلام. نحن نصدق أنه لا نتصور ولا نصدق وجود هذا المكان ذي الطابع «الأميركي» الصرف في إحدى مدن الضفة الغربية وفي الوسط الفلسطيني المحافظ الذي لا تختلط فيه فتاة بالشباب وتحتسي الخمور علانية!

الفتاة تقول له إن الهدف من فيلمها لفت أنظار العالم للتعاطف مع الشعب الفلسطيني. أما هو فيتهمها بعدم معرفة الواقع، وينعى عليها أنها تعيش في أميركا حيث لا يوجد احتلال بينما قضى هو خمس عشرة سنة في السجن. إنه رثاء الذات مرة أخرى.

نحن أمام دراما سيكولوجية ودراسة لشخصية شاب فقد الأمل بسبب خطأ ما، كان يتعين عليه أن يدفع ثمنه وحده. هنا يدين الفيلم فكرة المقاومة المسلحة بالعنف، لكنه يتحسر على الوضع القائم الذي لا مخرج منه، مع رثاء البلد التي أضطرب فيها كل شيء وشاع الفساد والفسوض كما يقول زياد للفتاة التي تصف البلد بأنها «حلوة جميلة».

ليس هناك تطور درامي في الفيلم بل استغراق في حالة سينمائية وصفية، من خلال أداء نمطي جامد من طرف «زياد بكري» في دور الشاب المكتئب المشحون بالغضب الذي أصبح يفضل العودة إلى السجن على الاستمرار في العيش في «السجن الأكبر». لا شك أن زياد بكري اجتهد في حدود المعالم الثابتة الأفقية للدور وللشخصية التي لم تتطور بل ظلت تدور حول نفسها، تجتر الذات وترثيها. وظل الفيلم نفسه دون طموحات السينما الفلسطينية التي تتبدى في أعمال أخرى أكثر حيوية.

”غزة حبي“ انتصار للجمال

أخيرا يمكن القول إنه أصبح لدينا مخرج من قطاع غزة يصنع سينما روائية حقيقية تتميز بالسحر والخيال دون أن تفارق الواقع. وفي الحقيقة أن المخرج مخرجان هما الشقيقان طرزان وعرب ناصر، وأنهما يقدمان للمرة الأولى في السينما على هذا النحو الأخاذ، من خلال فيلمهما الجديد «غزة مون أمور» أو «غزة حبي» (٢٠٢٠)، الذي يصور لنا في شاعرية وتفرد وبلاغة، واقع غزة المخيمات، بل وواقع القطاع في علاقته بمحنة الإنسان، وتطلع الفلسطيني للتحقق ولو من خلال الحلم.

هنا نحن أمام عمل منسوج ببراعة شديدة، يلخص كل شيء ويقول كل شيء، من دون صراخ أو شعارات أو مباشرة فجأة، بل من خلال عين تنقد وترصد، تكشف وتعبر، فتصبح الكاميرا عين الحقيقة ولكنها الحقيقة مغلفة بالشعر.

يمكننا اعتبار الفيلم الأول للأخوين ناصر، «ديغراديه» (نوع قصة الشعر المعروفة) الذي عرض ضمن «أسبوع النقاد» بمهرجان كان قبل سنوات، تدريباً أولياً على الإخراج، فعلى الرغم من طرافة الفكرة، كان الفيلم محكوماً بالإمكانيات القليلة التي توفرت له. كان عملاً محاولة كوميدياً اجتماعياً ساخراً، يتعامل مع الموضوع السياسي بشكل غير مباشر، يلمس من خلال مجموعة من النساء الفلسطينيات في غزة، عمق الإحساس

بانعدام الأمان، والشعور بالقهر تارة بسبب العلاقة مع الرجل، وتارة أخرى بسبب القيود التي أصبحت مفروضة على حركة المرأة في غزة بعد شيوع أعمال العنف والعنف المتبادل بين العصابات المسلحة التي تسيطر على الشارع، مع عدم اغفال الهجمات والاجتياحات الإسرائيلية التي لا تتوقف.

أما «غزة حبي» فهو أكثر نضجا وفيه يعثر المخرجان على أسلوبهما الذي يستمد من مفارقات الواقع والمكان، الكثير من المواقف المضحكة لكنه الضحك الذي يكشف ولا يلهو، يجعلنا نواجه الإنسان البسيط في حياته اليومية التي أصبحت عبثية تماما. هنا النظرات والابتسامات والصمت والانصات والصراخ أيضا أحيانا، هي التي تفصح وتقول وتعلق وتسخر من دون حاجة إلى الخطاب المباشر.

في السيناريو الذي كتبه الشقيقان هناك كل شيء: السياسة والتعليق السياسي، الإنسان في بحثه عن السعادة، المرأة وما يُفرض عليها من قيود في مجتمع بطريركي قمعي، فساد المؤسسة كما يتبدى في الانقطاع المستمر اليومي للتيار الكهربائي وع ذلك فالمحصل يصر على أن كل شيء على ما يرام، وأنك يجب أن تدفع وإلا، والتجارة تعاني من الكساد، والأسعار ترتفع، وسيطرة حماس بسلطتها المتعجرفة، وما تفرضه من قيود وما تمارسه من تدخل في حياة الأفراد، كسلطة قهر باسم الدين، لا تحترم الفن ولا تقيم وزنا للفنان، لا تمنع من التفریط في الآثار القديمة مقابل المال.



سليم ضو وهيام عباس في «غزة حبي»

لدينا شخصيات رئيسية محدودة العدد، وهو أول شروط ضمان توفر سيناريو متماسك. ٤ شخصيات: رجل وامرأة، شقيقة الرجل، وابنة المرأة. وهناك شخصيات فرعية مثل صديق الرجل الذي يبيع كل ما يملك مقابل الحصول على فرصة لمغادرة غزة الى أوروبا، وضابط شرطة حماس الفظ الذي يمارس سلطته بكل فظاظة وقسوة لا يقيم وزناً لأي اعتبار، والخبير الفني وبعض النسوة.

الرجل هو «عيسى» (سليم ضو) الذي بلغ الستين من عمره ولم يتزوج. صياد سم، يصطاد ثم يبيع، لكنه أصبح غير قادر على البيع سوى بصعوبة بالغة. وهو يقضي سهراته مع صديقه الذي لا يرى مخرجاً من الوضع الحالي سوى بالهجرة إلى أوروبا بأي طريقة. عيسى يعثر في البحر على تمثال يوناني لرجل منتصب العضو الذكري أو لعله للإله الاغريقي أبوللو (عندما سينطق الخبير الفني لمسؤول حماس بهذا اللفظ سينهره بشدة). عيسى

ينقل التمثال الى بيته، يضعه أمام فراشه مباشرة، يستمد منه العزيمة فالوقت لم يمض بعد. وبعد أن يغادر صديق وتحت وطأة الشعور بالوحدة يعلن أنه سيتزوج.

شقيقته (منال عرض) تسعى بشتى الطرق للعثور له على عروس من النسوة اللاتي تعرفهن (مطلقات وأرامل). لكن عيسى لا يفكر سوى في «سهام» (هيام عباس)، وهي أرملة في الستين مثله، لديها ابنة مطلقه هي «ليلي» (ميساء عبد الهادي).. متحررة في أفكارها، مختلفة بالتالي عن «نساء غزة» الخاضعات للتقليد والموروث وما تفرضه حماس، وليلى أيضا لا ترى مخرجا من «الحصار» سوى بالهجرة. أنا «سهام» فهي تشغل نفسها في محل الملابس النسائية الذي تديره بصعوبة بسبب الكساد.

يستخدم الشقيقان طرزان وعرب ناصر التمثال اليوناني للتعليق المجازي، فتارة ينكسر قضيب التمثال أثناء محاولة عيسى نقله من أمام فراشه. فهو يوحى له بأحلام جنسية. وتارة أخرى تداهم شرطة حماس بيته بحثا عن التمثال يصدرونه ويقبضون على عيسى بدعوى أنه سرق أثرا يعتبر ملكا للسلطة. ولا يفرجون عنه سوى بعد أن يقبل التنازل عنه فيأتون بخير لتثمينه ثم يراسلون متاحف أوروبية يعرضون عليها أن يبيعونه لها. لكن هناك مشكلة: أين يوجد قضيب التمثال؟ مدامه أخرى لمنزل عيسى.. لكنه يخرج القضيب المكسور من جيبه ويقول للضابط الملتحي «لم أكن أعرف أنه يلزمك!

صياغة الفيلم في هذه الأجواء العبثية، تحافظ على قصة

الحب أو تلك العلاقة الرومانسية التي تنشأ بين عيسى وسهام من دون كلام. على محطة الباص. في السوق حينما يصر على توصيلها الى هناك، بينما هي مترددة خجلة. وهي المرة الأولى التي تخرج فيها الكاميرا لتجعلنا نشاهد شوارع غزة وأسواقها وبيوت المخيم والبحر الذي أصبح ضيقا لا يتجاوز عرضه أمام الصيادين والبشر كما يقول عيسى ثلاثة أميال.

عيسى يخجل من أن يعلن حبه لسهام، ويخجل أن يصارحها برغبته في الزواج منها. يحاول مرة وأخرى ويفشل، فيحمل إليها عددا من سراويله بدعوى أنه يريد تقصيرها. هي لا تعمل في ملابس الرجال لكنها تقبل. يتم تقصير السراويل ٥ سنتيمترات. لا بأس. هذا ما يقوله عيسى فهو يتخذها ذريعة للحديث إليها، لكن عندما يعاين السراويل أمام المرأة في المحل، تبدو وقد أصبحت قصيرة على نحو مضحك. وسهام تدرك هدفه لكنها أيضا لا تستطيع أن تقول شيئا. وهي تضحك مع ابنتها ليلى على تصرفه.

يجيد الأخوان ناصر تصوير أجواء الليل والوحدة والرغبة والحنين للحب والشباب، كما يصبح عيسى « برغبته المفاجئة في الزواج في هذا السن، تجسيدا للرغبة في البقاء في غزة رغم كل الظروف، في الحفاظ على الهوية ورفض الهجرة على العكس من صديقه الذي لا نعرف بالضبط ما إذا كان قد وقع في براثن نصاب من أولئك الذين يجمعون الأموال من ضحاياهم ثم يتخلون عنهم.

قصة حب في سياق لا يجعلك للحظة واحدة بعيدا عن المكان بكل أبعاده ومشاكله وتراكماته.. وحتى عندما يخلو عيسى في النهاية مع زوجته في قاربه بالبحر، يرتفع صياح ضباط إسرائيلي من زورق حربي ينذره بضرورة الابتعاد مائتي متر الى الورا. فالحصار موجود ولكن الحرية الفردية مسألة إحساس داخلي لا أحد يمكنه انتزاعه. وهنا في هذا الفيلم نشعر ربما لأول مرة في أي عمل سينمائي عن غزة وأهلها، بهذا الاحتفال بالإنسان الفرد، الذي يعبر بضميره الشخصي عن الرفض ولكن أيضا عن الولاء والانتماء دون حاجة لخطابات كبيرة.



يتميز فيلم «غزة حبي» بوضوح الموضوع ودقة رسم الشخصيات

هنا نرى اهتماما كبيرا مدهشا بالتفاصيل الصغيرة. ما نشاهده في الخلفية على شاشة التلفزيون، همسات الأخوات أو النساء الفلسطينيات عندما تجمعهن شقيقة عيسى ليختار من بينهن، الهواجس الجنسية التي تهاجم عيسى، الذين يريدون شراء

الطعام لكنهم لا يجدون الثمن، يريدونه (على الحساب)، سيارة الشرطة التي تراقب الواقفين على محطات الحافلات، طائرة الدرون الإسرائيلية التي لا تغادر السماء فوق المدينة.

يتميز الفيلم بالتوازن الدقيق بين مشاهده وشخصياته. لا توجد لقطة زائدة أو ناقصة. هناك ربما بعض الإطالة في مشاهد اللقاءات بين عيسى وصديقه، وبعض المبالغة في تصوير التوتر في علاقة عيسى بشقيقته التي تريد أن تختار هي له، لكن هذه تفاصيل لا تخل بالطابع العام للفيلم، كنوع من الكوميديا الرومانسية التي تتشرب بالسياسة، وبما يجري على أرض الواقع، دون أن تنحصر في الواقعية الخشنة، أو الخطاب السياسي المعتاد.

إن ذلك التآلف الهارموني بين اثنين من عمالقة التمثيل: هيام عباس وسليم ضو، يضيف على الفيلم كل ذلك السحر والجمال والرونق. هنا التعبير بالهمس والمناجاة الذاتية ونظرات العينين التي تفصح عن الكثير، حيث يغيب الحوار ويحضر الخجل والتلعثم والتردد والنكوص وكأننا أمام اثنين من المراهقين. كذلك تحضر ميساء عبد الهادي بقوة شخصيتها وأدائها الواثق الذي يعكس تمردا ورفضها الخضوع للواقع، ولو في باروكة كليوباترا!

ويجب ألا ننسى في النهاية أن «أبوللو» كان إله الفن والشعر والضوء، بالإضافة إلى آباء أخرى كثيرة كلها خير وحب وجمال ودفاع عن الإنسان.

الفيلم الفلسطيني الذي عرض في مهرجان فينيسيا ضمن
مسابقة «آفاق» للسينمائيين الشباب ونال عددا من الجوائز،
هو من الإنتاج المشترك (فلسطين، فرنسا، ألمانيا، البرتغال،
قطر)، مدير التصوير هو الفرنسي كريستوف غريو، والمونتاج
للفرنسية فيرونيك لانغ، والموسيقى من وضع الألماني أندريه
ماتياس، وتصميم الملابس حمادة عطا الله.

”بايشا“: المرأة في مواجهة التطرف والبكاء لا يفيد

”بايشا“ Papicha هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرجة مونيا مدور وهو أحد فيلمين ينتميان للجزائر، والثاني «أبو ليلى» الذي يعرض في تظاهرة «أسبوع النقاد» وهو أيضا أول أفلام مخرجه أمين سيدي بومدين.

”بايشا“ في الواقع فيلم فرنسي لمخرجة جزائرية (جميع عناصره من الإنتاج إلى التصوير والموسيقى والمونتاج والصوت والأزياء.. الخ عناصر فرنسية). وفيه تعكس مونيا مدور نظرة «نسائية» (فيمنست) غاضبة تركز على خصوصية وضع المرأة في مجتمع ذكوري تعلو فيه سلطة الرجل الذي يستخدم الدين الإسلامي لتبرير استبعاد المرأة وتطويعها بل واضطهادها.

وأول ما يمكن أن نلمحه بوضوح في هذا الفيلم هيمنة اللغة الفرنسية على الحوار ربما لتأكيد هوية الفيلم «الفرنسية» إرضاء لتوجهات الإنتاج، مع تهميش اللغة العربية وجعلها تنحصر فيما تنطق به شخصيات المتطرفين الإسلاميين ودعاة العنف. وهنا نلاحظ التأكيد المقصود على أن اللغة العربية هي لغة للصلاة والآذان والخطاب الإسلامي عموما وليست لغة عصرية تصلح للتخاطب اليومي. وبطلة الفيلم الشابة «نجمة» (التي يطلقون عليها بايشا) لا تنطق بحملة واحدة من اللغة العربية الجزائرية الدارجة بل تلتصق بالفرنسية باستثناء بعض

الكلمات الصغيرة العابرة التي سرعان ما تمزجها بالفرنسية.

والعنصر الثاني الواضح في الفيلم والذي يؤدي إلى كثير من الخلل في الصورة، غلبة اللقطات الكبيرة القريبة (كلوز أب) للوجوه على مشاهد الفيلم بأسره، وقد يكون السبب الرغبة في تجسيد الواقع الخائق الذي تعيشه الشخصيات داخل أطر ضيقة، لكن الإفراط الشديد في استخدام اللقطة الكبيرة يتجاوز ذلك كثيرا ليصبح لعبة شكلانية بالكاميرا، تعيق كثيرا تجسيد جانب أساسي كان مطلوباً بشدة في هذا الفيلم تحديداً، أي المكان وعلاقة الشخصيات بالمكان، فصورة الجزائر وأماكن الأحداث الجزائرية شبه غائبة عن الفيلم بشكل فادح. فمن الممكن أن تكون أحداثه في أي مكان، ولا شيء من الناحية البصرية يقدم لنا الجزائر إلا من خلال لقطة عابرة لإحدى حارات حي القصبة، ثم قيام الفتيات اللاتي يجتمعن معا على شاطئ البحر برفع العلم الجزائري فجأة والهتاف «فيفا الجيري» أي «تحيا الجزائر»!

الإحساس بما يحدث في الجزائر في تلك الفترة من التسعينات- أو زمن «العشرية السوداء» ضعيف للغاية ومحدود، ويقتصر على ما يبثه الراديو من أنباء أو ما نشهده في مشهد واحد لإزالة آثار أحد التفجيرات، أو مقتل شقيقة البطلة في مشهد عبثي دون أي تهديد من أجل تحقيق الصدمة. ومعظم مشاهد الفيلم داخلية. ويمضي وقت طويل من الفيلم قبل أن ندرك حقيقة المكان الذي تقيم فيه الفتيات بسبب الاستغناء تماماً عن اللقطات التأسيسية والاعتماد على الكاميرا التي تتحرك

في عصبية من خلال لقطات الكلوز أب. وبوجه عام يعبر الفيلم عن العشرية السوداء في الجزائر بشكل سطحي تشوبه السذاجة، وتبدو المخرجة مدفوعة بفكرة مسبقة تريد فرضها على الفيلم فرضا وهي أن المرأة أقوى من الرجل، وأكثر رغبة في التحرر بينما الرجل بطبعه اقطاعي، خاضع، تقليدي، متعصب، قمعي. ولكن هناك إشارات سريعة عابرة لتعصب نسائي من جانب مجموعة معينة تحاول فرض غطاء الرأس بالقوة، ولكن دون أن نعرف سبب مثل هذا التباين. فهل السبب يرجع الى الطبقة» أم إلى التعليم، أم إلى علم السيكولوجي!



بطلة الفيلم «نجمة» هي طالبة جامعية تدرس اللغة الفرنسية مع مجموعة من زميلاتها وتقيم معهن في السكن الجامعي، وترتبط بعلاقة خاصة مع صديقتها «وسيلة». و«نجمة» فتاة متحررة عصرية منطلقة، تمتلك من المال ما يتيح لها رشوة حارس السكن بانتظام لكي يسمح لها بالخروج مع صديقتها للسهر في الخارج والعودة في وقت متأخر من الليل، وهي

تذهب مع وسيلة ذات ليلة إلى أحد النوادي الليلية بغرض اللهو والمرح والتحرر من الحياة المغلقة التي تفرضها السدة الفرنسية التي تدير المكان، وخارج المكان ليلاً، تلتقيان بشابين: أولهما يقول إنه يدرس العمارة وهو الذي تعجب به نجمة، والثاني يقول إنه يمارس التجارة الحرة وتعجب به وسيلة بل وتعلن أنها وقعت في غرامه من أول نظرة. والاثنتان تحلمان بالزواج من هذين الشابين وهي فكرة سطحية تجعل الفيلم يفتقد للإقناع. فتحرر الفتاتين وخاصة بابيشا ذات الشخصية القوية، يتناقض مع الوقوع في الحب هكذا بكل بساطة كما أن الفيلم لا يهتم بتصوير نمو العلاقة بأي شكل، ثم نفاجأ من خلال الحوار، أن الشاب الذي تحبه بابيشا خاضع لقيادة أمه، وأنه يعتزم الهجرة إلى فرنسا فراراً من واقع الجزائر على العكس من نجمة التي تتمسك بضرورة البقاء والتصدي لما يحدث خاصة بعد تموت شقيقها ضحية التطرف. أما شخصية صديقتها «وسيلة» فهي من أضعف شخصيات الفيلم، ففي البداية نراها تستमित من أجل الحصول على تأشيرة للذهاب إلى كندا، ثم ترتبط بهذا الشاب الذي ستفاجأ بأنه اتخذ جانب التطرف الإسلامي.

نجمة أيضاً بارعة في تصميم الملابس التي تبيعها للفتيات وكذلك لأحد التجار، كما تشتري بعض مستلزماتها من تاجر في حي القصبة سرعان ما سيتجه شأن- سائر الرجال في الفيلم- إلى التطرف الإسلامي. وتجعل المخرجة - التي كتبت سيناريو فيلمها- فتاة من بين جماعة السكن الجامعي تدعى «سميرة» الوحيدة «التي ترتدي ما يعرف بـ «الزي الإسلامي» ثم تقع

ضحية لرجل يغرر بها وتحمل منه، ثم تخلع الحجاب وتقرر الاحتفاظ بالجنين تأكيداً على التحاقها بباقي الفتيات المتمردات تحت قيادة «نجمة- بابيشا».

أما المشاجرة التي تقع بين نجمة وزميلتها وسيلة فهي غير مقنعة وتبدو خارج السياق، فلم يبد من وسيلة أصلاً ما يشير إلى احتمال خضوعها للتشدد الإسلامي، هاصة اننا لم نشاهد أي ملمح من ملامح العلاقة التي ربطتها بالشاب الذي أصبح يطالبها فجأة بارتداء الملابس المحتشمة.

جميع شخصيات الرجال في الفيلم إما أوغاد مثل حارس السكن الذي يحاول ابتزاز نجمة ثم اغتصابها بالقوة، أو متطرفون يرغبون في فرض الحجاب على الفتيات بالقوة. ويتكرر كثيراً مشهد تعليق لافتات تحث الفتيات على ارتداء الحجاب في الجامعة، ثم يقول الفيلم أيضاً إن اغتيال «ليندا»- شقيقة نجمة- كان نتيجة عدم ارتدائها الحجاب. تطلق عليها فتاة متشددة الرصاص ثم تهرب في حين انها تترك نجمة نفسها دون أن تتعرض لها. ويتخذ موضوع الحجاب واللغة العربية في الفيلم أبعاداً تتفق مع المنظور الفرنسي للتطرف الإسلامي. وتأكيداً لفكرة ان اللغة العربية هي لغة متخلفة رجعية ترتبط بالدين، نرى في أكثر من مرة هجوم مجموعة من فتيات الجماعة الإسلامية على نجمة وزميلاتها وتهديدهن وترديد هتافات متشنجة ضد اللغة الفرنسية والدفاع عن «لغة القرآن».

تستخدم نجمة «الحايك» وهو الزي التقليدي للمرأة الجزائرية، يفترض أن يغطي جسدها ورأسها، وتتوصل إلى تصميمات جديدة له بحيث يعطي معنى عكس المقصود منه، أي اظهار الأنوثة بدلا من اخفائها، ثم تخطط نجمة مع زميلاتها لعمل عرض أزياء في الجامعة، إمعانا في تحدي الجماعة الإسلامية. وهو استخدام رمزي لجسد المرأة في الفيلم لإبراز الرغبة في التحرر.. لكنها تنتهي عمليا إلى تقديم عرض هزيل مع تصميمات تفتقد للجمال للحايك. وهذا بالطبع رأي شخصي لكاتب المقال.

مشكلة الفيلم أنه يعرض بعض المشاهد المتفرقة التي قد تكون مستمدة من بعض الوقائع التي استمعت إليها المخرجة هنا وهناك، ولكن دون أن يتوفر لهذه الأحداث أو الوقائع إن جاز التعبير أصلا، أساس درامي متين يسمح باستخدامها في الفيلم، وهي تنتقل بين المواقف المختلفة التي تمر بها نجمة وزميلاتها، وعندما لا تجد شيئا يطور الموضوع تصور الفتيات في وصلات من الرقص والغناء. ويتم التعبير عن «الصراع» بين نجمة والواقع الذي تعانده دون أن نراه بشكل واقعي واضح، من خلال الحوار المتصل الذي لا يكاد يتوقف، وتركز الكاميرا في لقطات قريبة على وجه البطلة الشابة لينا الخضري (في دور نجمة- ببيشا) التي لا شك تتمتع بالحيوية والقدرة على التعبير والحركة لكن المشكلة أن شخصيتها في الفيلم سطحية تماما.

ليس من واجب الناقد أن يفرض على المخرج شكلا أو أسلوبا معيناً لفيلمه، فالتجريب حق مشروع لأي مخرج، وهو حر في اختيار أسلوبه الخاص. ومن الممكن تصوير فيلم عن «العشرية

السوداء» في الجزائر داخل غرفة واحدة وباستخدام ممثل واحد والاستعانة بشاشة تليفزيون وأحاديث التليفون. ولكن يجب أن يكون الفيلم في النهاية، مقنعا ومشبعا لموضوعه سينمائيا. وهو بكل أسف ما يغيب عن هذه التجربة الأولى.

”آدم“ حكاية مغربية مؤثرة عن تضامن المرأة

”آدم“ هو الفيلم الأول الذي تخرجه الممثلة المغربية مريم توزاني. كتب له السيناريو وأنتجه زوجها المخرج المغربي المعروف نبيل عيوش. ولكن يمكن القول إنه أيضا فيلم نسائي بامتياز، ليس فقط كونه من إخراج امرأة، بل لأن موضوعه يتعلق بشكل خاص بعالم المرأة في مجتمع مغلق كالمجتمع المغربي. وهو يتميز كثيرا رغم بساطته، على الفيلم الجزائري «بابيشا» الذي سبق أن تناولته بالنقد في هذه الصفحة، بسالة موضوعه ووضوح شخصياته ورؤيته، كما أنه ناطق بكامله باللهجة العربية المغربية دون أي لإقحام للفرنسية.

يدور الفيلم في الحي القديم (يسمونه عادة المدينة القديمة) بمدينة الدار البيضاء. وهو الحي التقليدي المتزمت الذي يكفي أن تدخله امرأة شابة حامل لا يعرفها أهل الحي، لكي تحاصرها النظرات الفضولية المتجهمة من كل جانب، وهو ما يحدث لإحدى البطلتين. أما الموضوع فهو كيف يمكن للمرأة أن تتحقق من دون الرجل، وأن تعتمد على نفسها في إدارة شؤون حياتها بعيدا عن أسر الرجل ودون الاحتياج إليه وأن تواجه بمفردها وبكل شجاعة، عواقب اختياراتها ونتائج أخطائها أيضا.

في الفيلم شخصيتان رئيسيتان لامرأتين: هناك أولا «سامية» (نسرين إراادي) التي جاءت من الريف الى المدينة وهي في

مرحلة متقدمة من الحمل نتيجة علاقة جنسية غير شرعية. الآن تبحث سميرة عن عمل يوفر لها نوعا من الحياة الكريمة ولو مؤقتا إلى حين تستطيع أن تضع مولودها وتحل مشكلتها على نحو أو آخر، فهي لا تستطيع العودة إلى أسرتها لكي تلد هناك. لكنها تطرق جميع الأبواب دون جدوى، فلا أحد يريد أن يسند إليها عملا وهي في هذه الحالة المتأخرة من الحمل، إلى أن تلتقي بالمرأة الثانية «عبله» (لبنى عزبال) الأرملة التي تقيم مع ابنتها «وردة» (٨ سنوات) بعد وفاة زوجها، تعتمد على نفسها في تدبير شؤون الحياة من خلال بيع الشطائر التقليدية وأرغفة الخبز التي تصنعها في المنزل وتعرضها للبيع عبر نافذة غرفة في منزلها جعلتها بمثابة دكان، هذه النافذة تفتح على الشارع الذي يعج بالبشر.



في البداية تتردد عبلة كثيرا في قبول مساعدة سامية لها في عملها، لكنها مع الحاح ابنتها وردة التي تشعر بمعاناة واغتراب سامية، تقبل بوجودها كضيفة بصفة مؤقتة، لكنها ترفض أي مساعدة منها سواء في الأعمال المنزلية أو ما يتعلق بتجاريتها.

ولكن العلاقة بين المرأتين تنمو تدريجيا، ثم توحدهما المشكلة التي ليس من الممكن أن تشعر بها حقا سوى امرأة خبرت الحياة مثل عبله، إلى أن يحدث التغيير في حياة المرأتين.

نعرف أن «عبلة» رفضت الزواج منذ وفاة زوجها. وهي تغطي رأسها، ترفض أن تتزين، متجهمة لا يعرف الابتسام طريقا الى وجهها رغم ملامحها الجميلة، ترفض محاولات سليمان الذي ينقل لها الدقيق والسكر، التقرب منها بل وتحفظ على رغبته الارتباط بها. إنها تقمع أنوثتها. أما سامية فهي تعاني الاكتئاب بسبب أزمته التي لا تجد لها حلا، فهي لا تستطيع العودة الى قريتها، ولا تستطيع اجراء عملية إجهاض لا تملك أولا ثمنها كما لا تقدر يمكنها المجازفة بمخاطرها مع ما بلغه حملها من مرحلة متأخرة كثيرا، لكنها في الوقت نفسه لا تستطيع - كما تقول - أن تأتي إلى العالم بطفل يشقى نتيجة كونه طفلا غير شرعي، أو «ابن زنا»، ينشأ في الفقر والفاقة والتخلف مجللا بالعار. لذلك فهي تصر على ضرورة التخلص منه بتركه في ملجأ للأطفال للأيتام.

الفيلم ليس معنيا هنا بماضي سامية، من أين جاءت بالضبط، وماذا وقع لها، ومن هو الرجل الذي عاشها وحملت منه، ولماذا تولى عنها وفي أي ظروف.. الخ. فالرجل شبه غائب عن الفيلم عمدا فهذا ليس فيلم الرجل بل المرأة امام واقعها وأمام مشكلتها. وأزمة سامية هي التي تكشف أيضا أزمة لبنى. فالمازق مشترك.

تدرجيا ستنجح سامية في تعليم لبنى كيف تصنع المأكولات الشهية التي تجعل تجارتها تزدهر، كما تقنعها بالتخلي عن قمع أنوثتها، وأن تفتح وتزين وتقبل على الحياة. أما لبنى فتنجح وهي صاحبة تجربة الأمومة، في إقناع سامية بالتمسك بأمومتها وعدم التخلي عن وليدها بعد أن تضعه بالفعل في منزل لبنى. هنا تنتصر الأمومة على المحنة، وتنتصر الأنوثة على القهر الاجتماعي. وينتهي الفيلم نهاية متفائلة في سياق طبيعي مقنع وبسيط.

يكمن جمال هذا الفيلم في بساطته، في سرده البسيط الواضح، فشخصيات الفيلم لا تزيد عن خمس شخصيات فقط. والسيناريو يرصد التغيرات التي تنشأ لدى الشخصيتين الرئيسيتين تدرجيا ومن خلال مواقف منسوجة جيدا، مع براعة التعبير الدرامي عنها بفضل أداء الممثلتين اللتين قامتا بالدورين.

لا شك أن تجربة مريم توزاني (التي شاهدها كممثلة في فيلم نبيل عيوش الأخير «غزية») في إخراج هذا الفيلم أتت بنتيجة جيدة، والسبب الأساسي يرجع الى توفر السيناريو المكتوب جيدا، الذي لا يلجأ للنمطية أو القوالب العتيقة المعهودة في مثل هذا النوع من القصص السينمائية، كما يرسم ملامح التطور الذي يطرأ على المرأتين بطريقة واقعية مقنعة بعيدة عن المبالغات الميلودرامية التي تفسد عادة هذا النوع من الأفلام.

الفيلم يصور في بساطة ومن دون خطابات مباشرة، كيف يمكن أن تجد المرأة عزوتها في كنف امرأة أخرى مثلها، وتصبح ابنة لبنى «وردة» مدعاة لسرورها وتفاؤلها بل هي التي تفتح

عيني سامية على ولع لبنى القديم بأغاني المطربة وردة الجزائرية (التي أطلقت اسمها على ابنتها. وفي أحد المشاهد الجميلة في الفيلم، تدير سامية شريطاً لأغنية من أغاني وردة كانت القاسم المشترك بين عبلة وزوجها الراحل. مما يستدعي حبها للحياة وذكرياتهما الجميلة مع الرجل الذي غادر الحياة.. تحاول سامية جذب عبلة من ذراعها وإقناعها بمشاركتها الرقص على إيقاعات الأغنية. لكن عبلة تتشدد وتقاوم وترفض، ولكنها تدريجياً تتخلى عن تشدداتها وتلين ويبدأ جسدها في الاستجابة لإيقاعات الأغنية. لقد استردت رغبتها في الحياة والاستمتاع بما بها كما ينبغي للمرأة لم يذبل شبابها بعد. وربما أيضاً تقبل ما أبدع سليمان من رغبة في الزواج منها.

أما «آدم» فهو الاسم الذي تطلقه سامية على وليدها، بعد أن تتخلى عن رفضها الاقتراب منه أو إرضاعه وتودع فكرة التخلص منه، فمشاعر الأمومة تنتصر في النهاية. ولذلك تهدي مريم توزاني فيلمها الأول إلى المرأة التي أنجبتها.. إلى أمها.

عن المؤلف

أمير العمري

ناقد وكاتب مصري ينتمي لجيل السبعينات.

تخرج من كلية الطب.

- درس الصحافة والتلفزيون في لندن في الثمانينات.
- نشرت له منذ السبعينيات، مئات المقالات والدراسات والأبحاث في كثير من الصحف والمجلات والدوريات العربية والأجنبية.
- حاضر في عدد من الجامعات والمراكز الثقافية الدولية.
- عضو لجان التحكيم الدولية في مهرجانات السينما العربية والعالمية.
- ترجمت دراساته إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.
- رئيس جمعية نقاد السينما المصريين (سابقا).
- مدير مهرجان الإسماعيلية السينمائي (سابقا).
- رئيس تحرير مجلة السينما الجديدة.
- رئيس تحرير موقع «عين على السينما» أول موقع عربي سينمائي شامل متخصص يتم تحديثه يوميا.

- معلق ومحلل سينمائي في عدد من الإذاعات والمحطات التلفزيونية التالية.
- شارك في العديد من الندوات الدولية حول السينما.
- حصل على جائزة أفضل مقال في النقد السينمائي عن مهرجان وهران ٢٠٠٩.
- كرمته «جمعية الفيلم» في القاهرة مع عدد من الذين أثروا الثقافة السينمائية والسينما المصرية- ٢٠١٩.

• صدرت له الكتب التالية:

- ١- سينما الهلاك: اتجاهات واشكال السينما الصهيونية (الطبعة الأولى- دار سينا للنشر- القاهرة ١٩٩٣).
- ٢- اتجاهات جديدة في السينما (الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٣).
- ٣- هموم السينما العربية وسينما الرؤية الذاتية- كتابان في كتاب (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٩).
- ٤- سينما أوليفر ستون (ترجمة)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي لترجمة، القاهرة ٢٠٠٠.
- ٥- السينما الصينية الجديدة (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠٠١).

٦- كلاسيكيات السينما التسجيلية (المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤).

٧- النقد السينمائي في بريطانيا (مطبوعات مركز الفنون - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٤).

٨- حياة في السينما - (مكتبة مدبولي ٢٠١٠)

٩- الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب - (مكتبة مدبولي ٢٠١٠).

١٠- اتجاهات في السينما العربية - (دار العين بالقاهرة ٢٠١٠).

١١- شخصيات وأحداث من عصر السينما - (مكتبة مدبولي بالقاهرة ٢٠١١).

١٢- سينما الخوف والقلق - (الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ٢٠١٣).

١٣- السينما بين الحقيقة والخيال - صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة (٢٠١٥).

١٤- أكذوبة المحرقة اليهودية - (ترجمة وتقديم)، دار روافد - القاهرة ٢٠١٧.

١٥- العالم في حقبة سفر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ٢٠١٨

(الكاتب الفائز بجائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصر عن مؤسسة ارتياد الآفاق - أبو ظبي).

- ١٦- عالم سينما المؤلف- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠
- ١٧- السينما العربية خارج الصندوق- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠
- ١٨- فيديريكو فيليني: جنون السينما"- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- عمان ٢٠٢٠.
- كتب قيد النشر:
- عصر نادي السينما
- السينما المصرية والأدب: قصة حب
- السينما والعالم
- أسرار الفيلم التسجيلي

فهرس الكتاب

مقدمة.....	٥
١- مستقبل الفيلم الروائي.....	٩
٢- السينما والأدب وأشكال التعبير.....	٣٣
٣- تساؤلات نظرية حول هوية السينما العربية.....	٣٨
٤- السينما العربية والتمويل الأجنبي.....	٤٧
٥- سينما مشرق.. سينما مغرب.....	٧٢
٦- تطور وتدهور صورة البطل الشعبي في الفيلم المصري.....	٨٢
٧- أربع صور للبطل الشعبي في الفيلم المصري.....	٩٨
٨- البحث عن وطن والبحث عن أسلوب.....	١٣٨
٩- فلسطين في المنفى.....	١٥٧
١٠- عن «الإرهاب والكباب» و«البنفسج».....	١٧١
١١- هل اقتبس محمد خان «فتاة المصنع» من فيلم فنلندي؟.....	١٨٤
١٢- «الخروج من القاهرة» و«الثلث».....	١٩٣
١٣- فيلم «الساحر».. نكوص عن سينما الحداثة.....	٢٠٦
١٤- «مريم» وجوه متعددة ومصائر واحدة.....	٢١٧
١٥- حلم سلمى وحلم نورا.....	٢٢٣
١٦- تجربة مدهشة لمخرجة سعودية شابة.....	٢٣٢
١٧- «المرشحة المثالية» مشاكل المرأة في مجتمع ذكوري.....	٢٣٦

- ١٨- «دشرة» أول فيلم رعب حقيقي في السينما العربية..... ٢٤٣
- ١٩- «طلامس» التجريد والغموض وعالم لا يبدو كالعالم..... ٢٥١
- ٢٠- «سيدي المجهول» الرمز والأسطورة الدينية..... ٢٥٦
- ٢١- «بيك نعيش» ميلودراما العنف والجمود الاجتماعي..... ٢٦٣
- ٢٢- «الرجل الذي باع ظهره» لكي يدخل أوروبا..... ٢٧٠
- ٢٣- لماذا أثار «كفر ناحوم» كل هذا الاهتمام؟..... ٢٧٤
- ٢٤- «الإهانة» أو «القضية ٢٣: طرح ملتبس..... ٢٨٢
- ٢٥- «تل أبيب ع نار» و«مفك».. ٢٩٠
رثاء الذات والسخرية من العدو
- ٢٦- «غزة حبي» انتصار للجمال ٣٠٠
- ٢٧- «بابيشا»: المرأة في مواجهة التطرف والبكاء لا يكفي ٣٠٨
- ٢٨- «آدم» حكاية مغربية مؤثرة عن تضامن المرأة ٣١٥

يضم هذا الكتاب مجموعة مختارة بعناية من الكتابات النقدية التي تحلل وتتوقف أمام اهتمامات السينما العربية ومشاكلها وطرق تعبيرها ولكن من خلال الأفلام نفسها أي من خلال أفلام ذات أوجه متعددة، من فلسطين ومصر وتونس ولبنان والمغرب والجزائر وسورية والسعودية. ولأن الهدف الأساسي من هذا الكتاب هو تناول الفيلم الروائي تحديداً، فقد خصصت الفصل الأول لدراسة حول مستقبل الفيلم الروائي في سياق الصراع الدائر بين الثقافات وأيضاً في خضم ما يطرأ يومياً من ابتكارات واختراعات جديدة توفرها تكنولوجيا الصورة.

ولم يكن هدف الكتاب تقديم تاريخاً مفصلاً للسينما العربية بل التطرق عن قرب لبعض القضايا التي تتعلق بتطورها: علاقة السينما بالأدب، وعلاقتها بالعالم، والبحث في الموضوع الأكثر إلحاحاً والذي يثور الجدل حوله من حين إلى آخر، وهو موضوع التمويل الفرنسي للأفلام العربية وتأثيره على رؤية السينمائيين في المشرق والمغرب، وإعادة النظر في بعض جوانب السينما الفلسطينية ومتابعة مراحل تطورها الحديث وصولاً إلى أحدث ما أنتجته، ثم تناول مثلث الجنس والدين والسياسة من منظور سينما "التركيبة" أو الوصفة السائدة، وكذلك من منظور السينما الأكثر طموحاً.



• منشورات 2021

خطوط وظلال للنشر والتوزيع

الأردن، عمان، جبل الحسين، بناية (20)

ص.ب: 11190، عمان 925220 الأردن

تلفون: +962 79 5746218 - +962 6 4651846

email: dar5otot@gmail.com

دار خطوط للنشر والتوزيع

